ISSN 0130-6405

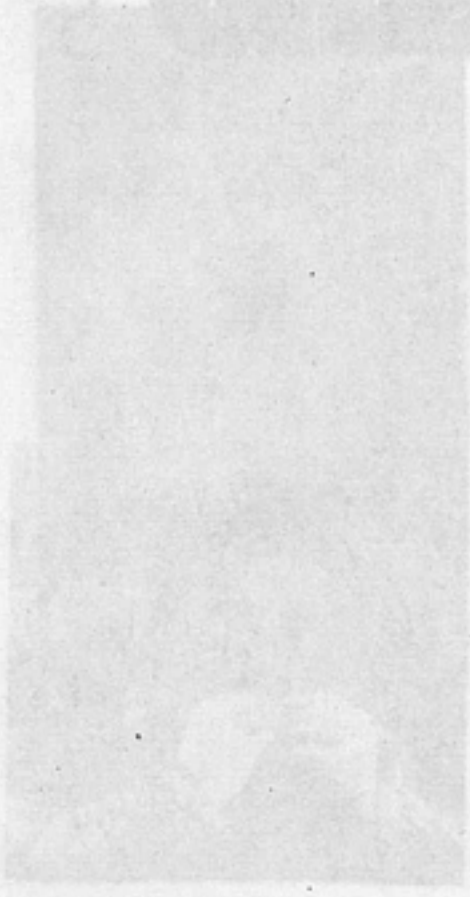
ИСКУССТВО КИНО

1986 5

Весь мир с огромным вниманием и заинтересованностью следил за ходом переговоров в Женеве между Генеральным секретарем ЦК КПСС М. С. Горбачевым и президентом США Р. Рейганом. Судьба человека и судьба мира — эта личная причастность современников XX века к тому, что происходит сегодня на нашей планете, особенно остро ощущалась в те дни, когда руководители двух крупнейших держав обсуждали пути ослабления международной напряженности. Последовательная мирная политика Советского Союза на этих переговорах зримо предстала в новой документальной ленте «Женева: начало диалога», которую посмотрели в нашей стране и за рубежом миллионы зрителей.

Кадры из фильма «Женева: начало диалога» (ЦСДФ, режиссер О. Уралов, автор текста Н. Шишлин, операторы В. Извеков, С. Кузьминский, В. Ходяков)

ИСКУССТВО
КИНО
1986
5
ежемесячный журнал



Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР. Основан в 1931 году

Издание Союза кинематографистов СССР

ИСКУССТВО КИНО 1986 5

Главный редактор
ЧЕРЕПАНОВ Ю. А.

Редколлегия
АББАСОВ Ш. С.
БАНИОНИС Д. Ю.
БАСКАКОВ В. Е.
БОНДАРЧУК С. Ф.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГРИГОРЬЕВ И. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. главного редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КОЗЛОВ Г. Ф.
(зам. главного редактора)
МАЩЕНКО Н. П.
МЕДВЕДЕВ А. Н.
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИЗОВ Н. Т.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СИРЕНКО А. В.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУЛЬКИН М. С.
(ответственный секретарь)
СУМЕНОВ Н. М.
ТРУНИН В. В.
ШЕНГЕЛАЯ Э. Н.
ЮРЕНЕВ Р. Н.

Содержание

Современность и экран

● *Партийное призвание искусства*

Евгений Матвеев. Каждый фильм — со знаком качества? 5

Лана Гогоберидзе. Честность 14

А. Новогрудский — Л. Махнач. Традиции — не путы 20

Кинематограф 80-х. Дневник

● *Разборы и размышления*

Мэлор Стуруа. Два героя — человек и улица 31

«Пусть люди узнают, что здесь происходит...» (Монолог героя фильма «Человек с Пятой авеню») 38

Александр Митта. Шоковая терапия 41

Я. Варшавский. В минуты роковые... 51

Л. Аннинский. Жернова истины 57

А. Аронов. Необходимость «лишнего» 67

В. Широкий. Поспешные коррективы 71

● *События, факты, хроника* 80

Теория, история, эстетическое воспитание

Лев. Рошаль. Современность истории и история современности 84

Оформление и коллажи Остольского К. О. *Художественный редактор* Петрова Э. С. *Технический редактор* Иванова Т. Ю. *Корректор* Элькина Г. Г.

©
Журнал «Искусство кино»
1986

Фото и адреса актеров редакция не высылает

Цена 1 руб. 30 коп.

Адрес редакции: 125319 Москва, А-319, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72

● *К 80-летию со дня рождения С. Герасимова*

Р. Юренев. Летописец нашей эпохи — 97

● *Издано о кинематографе* — 109

● *Памяти товарища* И. А. Авербах — 113

За рубежом

● *Навстречу IX Ташкентскому...* — 117

Центр притяжения

● *Интервью «ИК»* Двадцать минут с Мастроянни — 128

● *Синерама* — 133

Сценарий

Александр Миндадзе. Плюмбум — 139

Фильмография — 175

In this issue: Film directors Yevgeny Matveyev (p. 5) and Lana Gogoberidze (p. 14) reflect about problems of Soviet cinema. Dialogue of film critic and scriptwriter Alexandr Novogrudsky and film director Leonid Makhnach about problems of modern documentary cinema (p. 20). Materials about documentary film "A Man From the 5th Avenue" (p. 31). Article about films against alcoholism (p. 41). Reviews of the films "Chicherin" (p. 51), "The Trial on the Roads" (p. 57), "For the Sake of Several Lines" (p. 67), "The Testament" (p. 71). Chronicle (p. 80). The continuation of Lev Roshal's article "The Contemporaneity of History and the History on the Present" (p. 84). Article by Rostislav Yurenev about outstanding Soviet film director Sergey Gerasimow (p. 97). Notes about new books (p. 109). The participants of Tashkent Film Festival speak (p. 117). Interview with Italian film actor Marcello Mastroianni (p. 128). Cinerama (p. 133). Script by Alexander Mindadze "Plumbum" (p. 139). Filmography (p. 175).

На 1-й стороне обложки:

Леонид Филатов в фильме «Чичерин» (режиссер Александр Зархи, «Мосфильм»).

Фото В. Кречета

На 4-й стороне обложки:

кадр из фильма «Жертва обмана» режиссера Виджая Ананда (Индия).

ИСКУССТВО КИНО 1986 5

Сдано в набор 5.03.86. Подп. к печати 14.04.86. А05221. Формат бумаги 70×100 1/16, печ. л. 11,25, усл. печ. л. 14,65, уч.-изд. л. 17,6. Печать офсетная. Тираж 50 000 экз. Заказ 587

Ордена Трудового Красного Знамени Чеховский полиграфический комбинат В/О «Союзполиграфпром» Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 142300, г. Чехов Московской области

Современность и экран

Партийное призвание искусства

Животрепещущие, наболевшие вопросы жизни нашего кинематографа — стержень принципиального разговора, который в преддверии V съезда Союза кинематографистов СССР ведут на страницах журнала мастера многонационального советского экрана. В обществе происходит очищающий процесс обновления, коренной перестройки всех сфер жизни, начатый апрельским (1985 г.) Пленумом ЦК КПСС и продолженный в качестве генеральной линии историческим XXVII съездом КПСС. Авторы публикуемых материалов исходят из той основополагающей истины, что киноискусство не вправе оставаться в стороне от всенародного дела. Его вклад должен быть социально, духовно, эстетически весом. А для этого нужны серьезные перемены и в самом внутреннем строе нашего кинематографа, и в сознании работников кино.

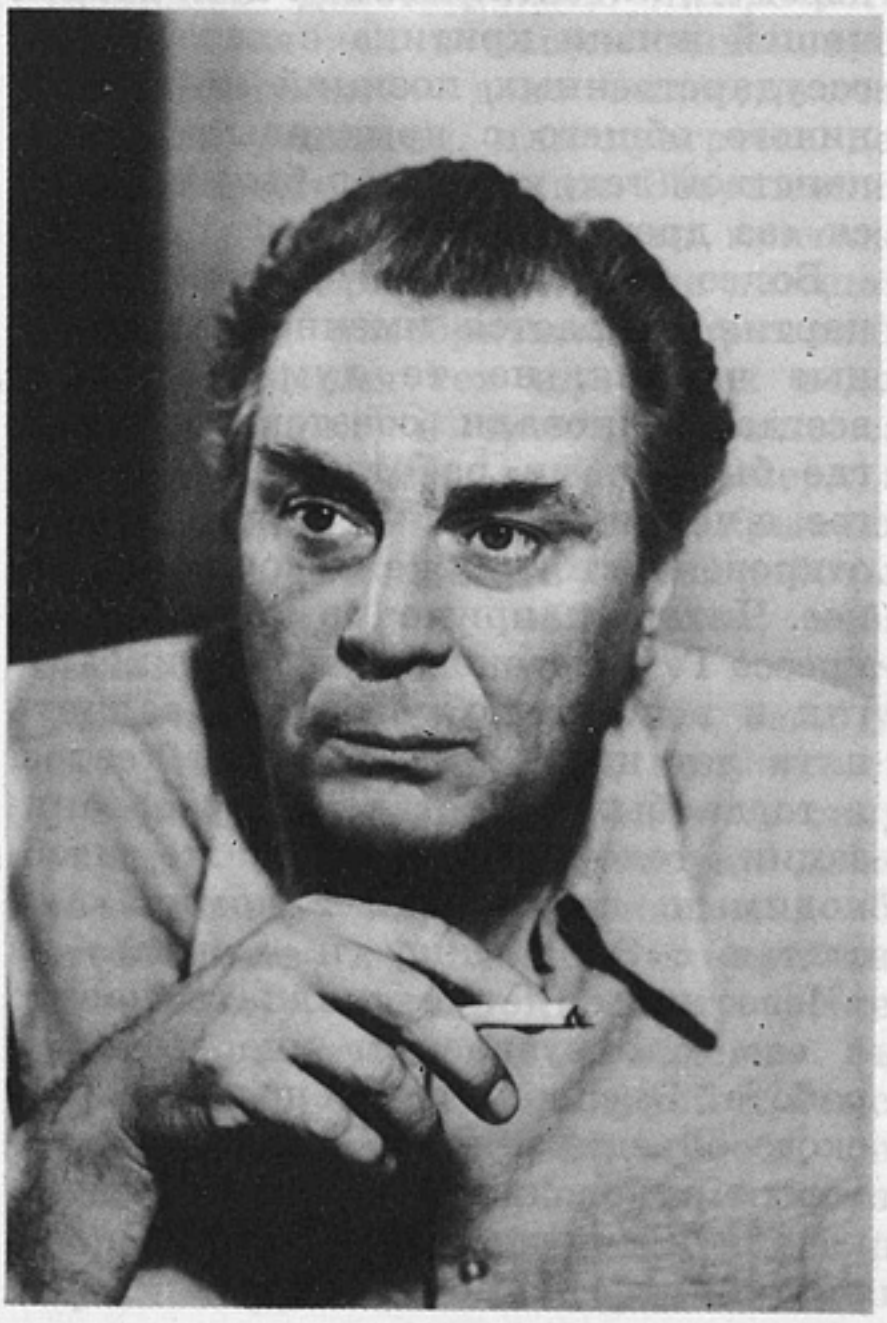
Бескомпромиссная правда, живое чувство кровной причастности к исследуемым пластам жизни — вот что в первую очередь должно быть мерой творчества кинематографистов. Творчества, которому чужд дух равнодушия, беспринципности, «легкой жизни». «Но правда — не отвлеченное понятие, она конкретна,— говорится в Политическом докладе ЦК КПСС XXVII съезду партии.— Она — в свершениях народа и противоречиях развития общества, в героизме и повседневности трудовых будней, в победах и неудачах, то есть в самой жизни, во всей ее многогранности, драматизме и величии».

Художники советского кино жаждут отдать свои способности, свой труд, жар творчества общественной потребности осмыслить наше переломное время, а значит — претворению в жизнь идей XXVII съезда КПСС.

Евгений МАТВЕЕВ

Каждый фильм — со знаком качества?

Партийное призвание искусства



Мы переживаем сегодня во многом сложное, но и прекрасное время. Сложное потому, что неизмеримо возрастают требования и к каждому из нас, и к обществу в целом, а это значит — сегодня уже нельзя трудиться, как вчера, мыслить привычно, жить успокоенно, мирясь с недостатками, негативными явлениями, срывами, списывая их за счет естественных, мол, противоречий общественного развития, несовершенства организации того или иного дела, медленно решаемых назревших проблем. Да и сама перестройка сознания людей — дело ох какое непростое: ведь было бы наивно утверждать, что каждый из нас уже сегодня готов и мыслить, и трудиться по-новому, с невиданной доселе интенсификацией всех своих способностей, умения, творческих и профессиональных возможностей, скрытых потенций и резервов. Процесс этот сложный, а порой и драматичный. Не скажешь же себе: все, сегодня же начинаю мыслить, жить и работать по-новому! Даже если и скажешь, то получится ли сразу так? Убежден: далеко не всегда и далеко не у каждого. И дело тут не только в сложностях психологической перестройки человека. Тем более когда речь идет о художественном творчестве, которому — если, конечно, оно истинно художественное — какие-либо стереотипы, штампы, «накатанные» решения вообще противопоказаны. Подлинное искусство — всегда открытие, даже если оно опирается на традиции. Другое дело, что далеко не все выходящее на экраны отвечает этим требованиям, не всё можно отнести к искусству. И тут поистине велика наша общая ответственность за недостатки в кинематографическом деле, за собственную терпимость к ним, за поднадоевшее всем стремление выдавать желаемое за действительное.

И, думаю, наше время потому и прекрасно, что не оставляет сегодня места для благодушия или самоуспо-

коенности, инерции, что партия остро ставит перед нами вопросы развития киноискусства, открывая простор для творческого, поистине новаторского поиска, простор для критики и самокритики. Таков деловой настрой и пафос партийных документов, начиная с апрельского (1985 г.) Пленума ЦК КПСС, включая и решения такого исторического события, каким стал XXVII съезд партии. Думаю, этот заданный партией, поддержанный всенародным движением деловой настрой, этот созидательный дух критики и самокритики найдут свое достойное отражение в работе нашего V съезда Союза кинематографистов СССР. И, естественно, найдут свое воплощение в новых фильмах, над которыми ныне уже работают кинематографисты на всех студиях страны, в тех планах и замыслах, которые волнуют мастеров экрана, талантливую молодежь.

И вот о чем в связи с этим я хочу поразмыслить вместе с читателями нашего журнала, что вызывает и озабоченность, а порой и тревожное ощущение не только у меня. Вопросы эти непростые. Об этом хорошо сказал Григорий Чухрай на страницах газеты «Правда»: «Процесс перехода на рельсы ускорения — дело не простое и не легкое. Оно потребует от нас нетерпимости к старым рефлексам и привычкам. Уже сейчас люди, не способные идти в ногу со временем, кричат громче всех о решительной перестройке и, расталкивая всех вокруг, стремятся занять место во главе колонны, а то и ухватиться за древко знамени. Надо опасаться таких людей: как бы их поспешное усердие не извратило бы, не скомпрометировало уже начавшийся важный благотворный процесс».

Хочу пояснить: уже сейчас и я, и многие мои коллеги, не только в кино, но и в театре, вынуждены читать все прибывающий поток наскоро изготовленных, низкого качества сценариев, пьес, прикрывающихся мнимой остротой и актуальностью, но в которых критика наших недостатков по сути дела превращается в злое, а иногда и неумное критиканство. Впрочем, критиканство умным не бывает, оно всегда граничит с очернительством, спекулятивностью, с извращением благотворных перемен, оно всегда путает смелость критической позиции с нахальством вседозволенности, а иногда и с расчетом на то, что «усердие» похвалят и наши недруги. Нет, острокритический разговор, начатый партией с предельной откровенностью, взыскательностью и ответственностью, правильно понятый и сердцем принятый миллионами и миллионами тружеников,— это наше внутреннее дело. Оно — свидетельство силы общества, его огромных потенциальных возможностей, его уверенности, что планы партии, принятые XXVII съездом, будут выполнены. И в этом процессе перемен, интенсификации всех сторон нашей жизни критика с партийных, государственных позиций не имеет ничего общего с крикливым критиканством тех, кто хотел бы ухватиться «за древко знамени».

Более того, в критическом настрое партия опирается именно на народные чаяния, на те думы, которые всегда волновали советских людей, где бы они ни работали. Ведь многое, о чем мы говорим сегодня с такой откровенностью, уже говорилось ранее. Читаю, например, выступления в прессе Г. Товстоногова и многих других и вспоминаю, что еще двадцать пять лет назад мы в Малом театре, я тогда был секретарем парторганизации, говорили об этих же необходимых переменах. Вспоминаю и статью «Экономика и мораль» в «Известиях» лет пятнадцать назад: я сам с энтузиазмом участвовал в работе Экспериментального творческого объединения «Мосфильма», которым руководил Г. Чухрай. Существовали и другие публикации, в которых личные и государственные инте-

ресы не расходились. Но, видимо, были и какие-то не только субъективные, но и объективные условия, которые не позволили тогда провести в жизнь реальные перемены. Новое нарождается и утверждается в действительности непросто. И всегда к энтузиастам примазывались те, кто преследовал свои, иногда совсем не бескорыстные цели.

Увы, такая опасность реальна и сегодня. Ведь от усердия иных крикливых «радетелей», как вода в песок, уходили, сходили на нет многие верные, плодотворные начинания. Честно говоря, в одном ряду, в одной «колонне» с ними не хотелось бы оказаться. Понимаю тех моих коллег, мастеров, которым свойственно уважение и к критике, и к самокритике и которые не желают выступать в унисон или же вдаваться в полемику с теми, кто хотел бы ухватиться «за древко знамени» в поисках виновников действительно непростого положения дел в нашем киноискусстве. Критика — дело живое, полезное для развития, для прогресса дела, которому мы служим. Возражение может вызывать разве что критика групповая, пристрастная, не дающая себе труда разобраться в причинах происхождения тех или иных недостатков даже в целом удавшемся фильме. Впрочем, в равной мере и критика комплиментарная, закрывающая глаза на недостатки твоей работы.

Вроде бы грех обижаться, тебя похвалили, а на поверку все это славословие — ни уму, ни сердцу. Ведь ты сам знаешь, что получилось у тебя в фильме, а что сведено (в силу разных причин и зачастую даже объективных из-за сложившихся обстоятельств и условий) к приблизительному, компромиссному решению. Вот тут-то и возвысить бы свой голос доброжелательной и взыскующей критике, чтобы и тебе, режиссеру, и тем, от кого зависит производственная сторона дела, извлечь нужный урок и не повторять ошибки вновь и вновь в других работах.

Тут, наверное, каждый из художников мог бы сослаться на свой опыт: мало кому удается на все сто процентов воплотить задуманное на экране, полностью реализовать замысел. Почему? Как это случается? Порой дело здесь совсем не в «муках творчества», в «сопротивлении материала», в организационных просчетах, в спешке или в том, что тебя кто-то «заредактировал». Конечно, такое бывает, но ссылаться только на это, забывая о самокритике,— тоже полуправда. Если говорить о главных участках кинопроизводства, то, мне думается, тут архиважным для каждого из нас, кинематографистов, является именно чувство самокритичности.

Может быть, Валентин Черных в своей дискуссионной статье, опубликованной в «ИК» (1986, № 4), и прав, говоря, что с возрастом критику воспринимаешь не всегда с удовольствием. Но, думаю, и славословие, некритичное отношение к тому, что ты делаешь, тоже не вызывает удовлетворения. Сошлюсь на свой пример. Не так давно мы несколько раз встречались с молодым кинокритиком, собравшимся написать обо мне довольно большую брошюру. И вот он появился с пухлой рукописью. Читаю и удивляюсь: какой же я хороший, как легко и просто мне все удается! Я откровенно сказал ему, что в его рукописи так много превосходных степеней оценок, что даже читать неприятно. Не знаю, понял ли он меня? Ибо стал рассказывать о том, что таково не только его мнение, а так считают там-то и там-то. И, разбирая мои картины, анализируя их, ссылался и на то, что мне действительно дорого — и на выражение гражданской позиции, и на народность характеров моих героев, и на их популярность у зрителей... Вроде радоваться надо было бы мне, что все это нашло отклик в душе критика, что то, о чем я думал, вынашивал

бессонными ночами, обсуждал с коллегами на съемочной площадке, в чем-то удалось на экране... А вместе с тем чувство неловкости осталось.

Как часто, когда фильм уже вышел на экран и ты ничего не можешь поправить, смотришь свою картину как бы «со стороны», вслушиваешься в реакцию зрительного зала (она для меня — лучшая критическая оценка, и радостная, и горькая) и думаешь: вот это надо было бы переснять, это переозвучить, та сцена явно недотянута, а здесь нужен другой актер... В театре это можно скорректировать, поправить на следующем спектакле или даже ввести нового исполнителя. Спектакль — это процесс. В кино же режиссер, как минер, ошибается только один раз. И всегда ли есть у него возможность избежать такой ошибки, предугадать ее заранее? Как часто приходится вспоминать: по одежке протягивают ножки!..

В Хельсинки, куда я приехал на премьеру нашего фильма «Победа», я увидел американскую картину «Клуб «Коттон» режиссера Фрэнсиса Копполы. Она шла уже третий месяц с аншлагами. Не бог весть какая история рассказывается с экрана, но как снято, с каким размахом! И всего, говорят, за какой-то месяц! Правда, Коппола сначала все отрепетировал с актерами, а потом включил сразу восемь камер. Восемь! У нас и вторую-то камеру получить — проблема. И метраж дефицитной для нас высококачественной пленки он, конечно, не считал, чтобы добиться эффекта присутствия. А какая оптика, стереофония! Честно говоря, я всю ночь после того просмотра не спал, ворочался с боку на бок, вспоминая, как снимал свою картину. Это все равно что с шашкой идти в атаку на танк!

Грех вроде бы жаловаться: мы получили все возможное, чтобы картина вышла достойной. И актеры подобрались прекрасные, все работали отлично, с энтузиазмом. Ни к кому у меня претензий нет. И все же... И все же, если бы представителей глав зарубежных держав играли крупные актеры из Англии и США? Думаю, художественный эффект картины был бы выше. Даже при всех наших технических и прочих несовершенствах.

Скажу прямо, у нас таких возможностей не было. Мы вынуждены были искать иной ход, создавая свои условия «игры», обнажая прием: вот документальные кадры с историческими персонажами, а вот наши известные актеры в образах реальных лиц истории, как бы реконструирующие те события лета 1945 года. В какой мере это нам удалось, насколько правомерен был наш метод, принял ли зритель условия нашей «игры»? Как объяснить все это тем 35 миллионам зрителей, которые уже посмотрели картину? Вот тут-то и нужен чуткий, взыскательный критик, судивший бы нас по тем законам, которые мы избрали для своего фильма... Добавлю к этому, что даже массовые сцены в Хельсинки мы вынуждены были снимать при помощи наших соотечественников, работающих там. Я просто пошел к послу, объяснил, что финны посчитали: услуги будут стоить 480 тысяч долларов, а у меня на всё — 80! Говорю ему: «Работники «Мосфильма» ходят отрабатывать на овощебазу, а ваши? Выручайте!» Так и собирали нашу «массовку»...

Кого винить во всем этом? Госкино? Киностудию? Себя?

Думаю, надо не винить, а помогать. Если мы хотим снимать яркие, действительно волнующие миллионы людей картины, да еще политические, остроконтрпропагандистские, надо создавать такие объективные условия, чтобы у художника была в руках настоящая многоцветная палитра со всеми нужными красками. Совершенствования требуют все звенья и стороны сложного кинопроцесса.

Особая тема разговора — техническое перевооружение нашего кинопроизводства. Почти два года прошло с появления для нас поистине исторического постановления ЦК КПСС и Совета Министров СССР по кинематографу, по укреплению его материально-технической базы. Знаю, как озабочены его выполнением и Госкино СССР, и киностудии, но процесс этого перевооружения, право же, затянулся. Пожалуй, за два последних года не было ни одного заседания коллегии Госкино, секретариата правления Союза кинематографистов СССР, где бы ни ставились остро вопросы дальнейшего развития нашего киноискусства. И спрашивается за недостатки с виновных со всей строгостью, вплоть до административных мер. Знаю по нашей хотя бы киностудии «Мосфильм», как остро и критично, по-деловому выступают люди на партийных собраниях, производственных совещаниях. Так в чем же дело? Почему мы все еще так медленно разворачиваемся, перестраиваемся?

Думается, что прежде всего дело в нас самих. В каждом человеке, причастном к кинематографу. От киноинженеров, ученых (есть же у нас свой НИКФИ!), призванных дать высококачественную отечественную кинотехнику, не уступающую западной, позволяющую художнику находить самые смелые технические решения, иметь самую современную палитру красок, до всех, кто должен создавать настоящие ценности советского киноискусства, должен продолжать и умножать его славу. В том числе я имею в виду и нашу кинокритику, которая, убежден, обязана не только анализировать кинопроцесс, оценивать достоинства и недостатки фильмов, но и прогнозировать дальнейшее развитие нашего киноискусства, быть своего рода организатором кинодела, поддерживать все плодотворное, новое, обретающее тенденцию движения в завтра, решительно выступать против всего негативного, того, что мешает кинематографу, тянет его назад, сбивает с верных ориентиров.

Тут важно каждому со всей остротой самокритичности спросить себя: а что ты конкретно сделал, чтобы реально, не на словах помочь кинематографу? Да, кино — искусство коллективное. И ответственность за каждый фильм и за общее состояние кинематографа — тоже коллективная. Но складывается-то она из конкретной ответственности каждого из нас, причастных к общему делу. От нашей позиции, от той перестройки сознания, от понимания, что дальше так, по-старому, жить и работать нельзя, от нашего делового настроя и от отношения к делу. От нашего профессионализма во всех звеньях. От интенсификации всех сторон и творчества, и кинопроизводства.

И тут, естественно, нельзя не сказать о кадрах тех, кто сегодня заступает нам на смену. А если говорить шире, то и о нашей кадровой политике. Только за последнее время шло острое обсуждение творчества молодых на секретариате правления СК СССР (см. «ИК» № 7 за 1985 г.) и в Госкино СССР. Но лично меня, например, чрезвычайно волнует вопрос, который не так просто сформулировать. Попытаюсь объяснить. За годы Советской власти, как одно из важнейших ее завоеваний, сформировался новый тип художника — общественного деятеля, идеологического работника, помощника партии во всех ее начинаниях. Так воспитывалось мое поколение. В этих же традициях ведется воспитание молодежи и в наших творческих вузах. Но вот что странно. Как только собирается пленум либо крупное собрание, совещание кинематографистов, то на трибуне мы чаще всего видим представителей именно старшего поколения, а молодежь, да и среднего поколения мастера, не один год по праву ходящие в лидерах, что-то не очень хотят

публично открывать свой общественный, политический темперамент. Вот и превращаемся мы, старшие, в некий род штатных «выступальщиков». Выступает, к примеру, С. Ростоцкий, говорит по делу, конкретно, интересно, а в зале — шумок. И становится обидно, что и говорим-то мы вроде только для стенограммы...

С этим связана и другая сторона дела. При всем том, что у нас достаточно мастеров среднего и более молодого поколения, заявивших о себе талантливо, незаурядно, в том числе и на разных международных смотрах, надо говорить откровенно: на пальцах можно сосчитать тех, кто готов был бы ярко, новаторски и на должном уровне продолжить на экране святые для нас темы революционной истории, Киноленинианы, народного подвига, ратного и трудового. Все это чрезвычайно серьезно.

Думаю, тут есть и вина нашей критики. Нельзя сказать, что она обходит вниманием эти темы. Даже наоборот. Но, как правило, о таких картинах пишут одни и те же лица. Их круг явно узок. И вот что странно: многие авторитетные представители этого цеха годами делают вид, что для них не существует многих наших фильмов и кинематографистов. Может, и впрямь не существует? Сошлюсь опять-таки на свой опыт. Видишь обзорную статью иного критика, посвященную фильмам о войне, и заранее знаешь, что про свои картины (а для меня тема войны — выстраданная) ты в ней не прочтешь и слова. Вроде ты их и не делал. И миллионы зрителей их не видели.

Понимаю, что не всякий критик разделяет мои эстетические убеждения, ту поэтику, которую я исповедую. Для меня важен ход от своего сердца, от сердца актера к сердцу зрителя. Я достаточно самокритичен и не стою на том, что мои фильмы будут жить через годы. Когда в канун XXVII съезда КПСС Центральное телевидение показало картины «Любовь земная» и «Судьба», я видел их как бы со стороны и думал о том, что, наверное, многое сейчас сделал бы не так. Фильм устаревает быстро, а тут ведь не один год, а десятилетие прошло. Знаю, что и С. Бондарчук сегодня по-другому бы снял свою экранизацию «Войны и мира». В общем, это здоровое чувство самокритики. Снимая картину, я прежде всего хочу только сегодняшнего, сиюминутного воздействия на зрителей. Только сейчас хочу быть полезным, понятым, а не через двадцать лет. Это, если хотите, моя сегодняшняя партийная работа. Если заострить вопрос, то я сравниваю искусство кино по его актуальному воздействию с публицистикой. Только сегодня, только сейчас надо попасть в унисон мыслей и чувств зрителей. Что-то я не помню, чтобы картина, провалившаяся лет двадцать назад, обрела бы зрительский успех. Если не попал сегодня, то и через двадцать лет не попадешь. А может, и никогда! Для кого-то все это сказанное — спорно, для меня — бесспорно. Разделять мои мысли совсем не обязательно.

Так вот, если говорить о профессионализме критика, то он, несмотря на свои симпатии и антипатии, на свои пристрастия, должен быть объективным, должен видеть весь кинопроцесс в его многозначности, должен понимать, что это прекрасно, когда художники *разные, непохожие* друг на друга, что они *по-своему* видят и отображают на экране действительность и человека. А не создавать видимость того, что для истинного ценителя искусства не существует целого ряда художников, что есть только один верный метод показа действительности, для иллюстрации которого из статьи в статью кочуют одни и те же фамилии действительно талантливых и интересных мастеров. К чему это приводит? Прежде всего к тому, что страдают сами эти художники. Страдают от немедленно появляющихся эпигонов, которые по-

тому и эпигоны, что зачастую не способны на свое слово в искусстве и растаскивают по картинам найденное и открытое другими. И еще одно, немаловажное. В этой ситуации художник неизбежно попадает в комплиментарный «критический вакуум», от которого никакой пользы для дела нет. Вот где нужна истинная самокритичность критика, понимание своего призвания. Обижаться на критику можно лишь тогда, когда она недобросовестна, заранее недоброжелательна. Я хотел бы когда-нибудь прочитать статью о своем творчестве тех уважаемых мною критиков, никогда не писавших обо мне, которых читаю всегда с интересом, пусть самую критическую, но умную, аналитическую, доказательную, со знанием предмета. Конечно, жизнь сама расставит все по своим местам. Скажет, кто есть кто. Но когда это произойдет?..

Белинский был прав, говоря о том, что дарование критика редкость и потому высоко ценимо, что часто критикой мы называем то, что является журнальной полемикой, публицистикой, а то, добавил бы я, и просто рекламой, сдобренной пересказом произведения и какой-то общей оценкой. Реклама — рекламой: она тоже полезна. А все же предмет критики «есть приложение теории к практике». К сожалению, теоретический уровень критики, несмотря на то, что было специальное постановление ЦК КПСС по этому поводу, все еще недостаточно высок. Я говорю не о терминологической оснащенности критических статей, а об их философской глубине, об их связи с насущными проблемами времени, жизни. Тут критику мало знать только кинематограф, его историю, его технологию и поэтику, он должен быть человеком универсальных знаний, вооруженным верной марксистско-ленинской методологией поиска и нахождения истины.

Журнальная или газетная полемика тоже дело полезное. Тут есть и столкновение вкусов, мнений, пристрастий, заблуждений (я имею в виду не передергивание фактов, их подтасовку или даже припудренную полуправдой ложь, а именно психологическую категорию заблуждения, позволяющую человеку идти от недостаточного знания к более гибкому и объективному знанию). Но в развернувшейся ныне полемике вольно или невольно в сознание читателей вселяется весьма опасное заблуждение, будто у нас обилие прекрасных сценариев, актуальных, смелых, острых, всеобщеинтересных, вот только, мол, бюрократы от искусства мешают... Конечно, это чистейшей воды миф! Сегодня одна из главнейших задач наших студий, сценарных коллегий — самые интенсивные поиски авторов, способных сказать новое слово в кино. Тут, думаю, мог бы внести свой вклад и Литературный институт имени М. Горького. Не могу понять, почему там готовят, например, драматургов для театров и совершенно не уделяют внимания подготовке кинодраматургов? Даже факультатива такого нет...

В. Черных порадовал меня в той самой упоминавшейся мной дискуссионной статье в «ИК» обилием имен талантливых кинодраматургов, в том числе и молодых. Но, думаю, есть в этом изрядная доля преувеличения и субъективности. Трудно даже подсчитать, сколько приходится перечитывать нам, режиссерам, разного рода сценарной «литературы», горы книг современных авторов, сколько романов и повестей в журналах. И почти ничего не находишь для экрана. Чтобы это было необходимо именно твоей душе. Помню, как на одном из пленумов Союза кинематографистов Сергей Федорович Бондарчук буквально бросился к Айтматову: «Чингиз, дайте мне снять картину по вашему роману «Буранный полустанок»... Но Бондарчук опоздал: до него уже договорились с автором другие режиссеры об экранизации

«Легенды о манкурте» из этого романа и истории об Едигее...

Нет, совсем непросто с основой основ нашего кино — со сценарным делом. Быть может, сценаристы, о которых вел речь В. Черных, и вырастут в настоящих мастеров. Во всяком случае, те, кого я знаю, чьи сценарии читал, действительно владеют словом. Но хочется еще и другого, кроме литературного умения: масштабности, мощного дыхания жизни, крупных характеров, по-настоящему драматических столкновений, красоты человеческого духа. Есть ли такие сценарии? Ведь от этого во многом зависит, насколько эффективно мы будем пропагандировать наш советский образ жизни не только на собственном экране. Хочу быть правильно понятым: речь идет не только о развитии направления нашего киноискусства, представленного картинами Ю. Озерова «Освобождение», «Битва за Москву», С. Бондарчука «Судьба человека», «Они сражались за Родину», Р. Чхеидзе «Твой сын, земля». Разве чеховские «Три сестры» забытовлены, локальны по сюжету, разве не размыкается он, этот сюжет, на всю жизнь России того времени? Такие аналоги есть и в нашем кино...

Здесь, мне кажется, важно подчеркнуть, что то ли в пылу полемики, то ли еще по каким-то причинам, постепенно в иных критико-теоретических статьях отошли как бы на «второй план» вещи принципиальные, имеющие основополагающее значение для всего киноискусства. Да, действительно, метод у нас один. Но это — метод социалистического реализма, подтвержденный в практике классиков советского многонационального кино от Эйзенштейна, Довженко, Пудовкина, Васильевых до нашего современника, недавно ушедшего С. Герасимова. И этот метод предполагает не только свободу художника, но и богатейшую палитру стилей, творческих индивидуальностей, многоцветье всех жанров. Он предполагает диалектическое единство партийности, народности и реализма в поэтике каждого художника, разнообразные способы постижения и отображения на экране действительности в ее движении и развитии. Думается, мы не имеем права снимать с повестки дня и такую проблему нашего искусства, как воплощение эстетического идеала. О чем в последнее время почти не говорят наши теоретики кино. Нет, дело не в какой-то там нормативной эстетике, о которой с таким жаром говорили на страницах «ИК» (№ 1 за этот год) молодые критики. Эстетический идеал всегда был в центре нашей передовой, демократической критики — от Чернышевского, Белинского, Добролюбова, он выстрадан всей нашей жизнью. И искусством. И кинематографом — от «Чапаева», «Депутата Балтики», от первых лент Киноленинианы до наших дней. Конкретный эстетический идеал, если хотите, просматривается сегодня во всех основополагающих партийных документах, вплоть до материалов XXVII съезда партии. И острота партийной критики, и то, что в обсуждении новой редакции Программы КПСС и Основных направлений жизнедеятельности нашей страны приняли участие десятки миллионов людей, и то очищение от негативных плевел, мешающих нам,— все это тоже подразумевает наше общее движение к эстетическому идеалу, к главному богатству народа, воспитанию миллионов и миллионов гармонически развитых, преданных коммунизму людей. Мы же иногда стыдливо говорим даже о положительном герое. Каков же он, человек, наш современник, которому предстоит свершить всего за 15 лет невероятное, в два раза увеличить богатство нашей Родины?

В дни XXVII съезда КПСС был показан фильм И. Гостева «Завещание». Я дал согласие сыграть в нем роль секретаря райкома партии пото-

му, что мне показалось важным сказать с экрана то, о чем думают и именно сегодня думают миллионы людей в стране. Как получилось — не мне судить. Знаю, что потери (при движении от замысла к воплощению на экране) были ощутимые. Даже для меня, актера. Взять хотя бы один момент: фильм снимался быстро, без синхрона, затем переозвучивался, а в тонзале повторить сыгранное на съемках — дело непростое, иногда невозможное. Тут больше следишь не за душевным своим состоянием, настроем, а за тем, как бы слово твое, произнесенное сейчас, совпало с твоими губами на экране. Вот они, «невидимые миру слезы» кино, когда несовершенство нашей техники оборачивается против живого творчества!.. Но важно все-таки, чтобы фильм попал в унисон с теми настроениями, которыми живет сегодня страна.

Вот о чем думаешь, перечитывая многие сценарии, стремясь найти в них то, что волнует сегодня наших современников. Понимаю, дело это непростое. И его не решишь добавкой каких-либо актуальных фраз, эпизодов «в духе времени» в уже написанный сценарий. Сталевары знают: стоит только внести в плавку холодную добавку, и можно получить сталь, годную лишь на дамские шпильки. Об этом тоже надо помнить, пытаясь вытянуть тот или иной вроде бы актуальный по теме сценарий. Возможно ли на таком фильме поставить «знак качества»? Нужен изначально высокий уровень сценария. Тогда и тот «чудесный сплав», который возникает в коллективном труде всех и каждого, может стать творческим сплавом высокого качества.

Что ж, остается только ждать? Или выступать с трибуны, со страниц журналов, газет, призывая всех (в том числе и себя) сделать все возможное, чтобы привести наш кинопроцесс в соответствие с требованиями времени, чтобы снять тот преслову-тый вопрос, который я поставил в заголовке этих раздумий?

Думаю, что ждать нельзя. Надо собственным трудом, собственным вкладом способствовать ускорению позитивных перемен в нашем киноискусстве и кинопроизводстве. Здесь, убежден, нужна консолидация, единение всех творческих сил. Надо, чтобы каждый был на своем месте, как на боевой вахте. Со всей мерой ответственности и самокритичной взыскательности к себе. Видимо, надо очищаться и от тех, кто не может, не способен по-настоящему трудиться в искусстве, кто путает дело с разглагольствованиями о нем, прикрывая словами «в духе времени» собственное безделье, инертность или творческое бессилие. Иначе нельзя, ибо партия призывает нас к активизации всей системы политических, общественных и идеологических институтов. А это значит, что она обращается и к нам, ко всем художникам. Она надеется на нашу активную работу.

Недаром в ответах М. С. Горбачева на вопросы газеты «Юманите» было сказано: «Сейчас Советский Союз переживает в культуре период заметного подъема. Нашими современниками являются многие выдающиеся писатели, поэты, композиторы, художники, артисты и режиссеры оперы, балета, драмы, кино. Выдающиеся не только по нашим, но и всемирным меркам. Литература и искусство стали в нашей стране достоянием не кучки знатоков и меценатов, а огромных масс народа».

Мы понимаем, что столь высокая оценка — это и аванс, и вера партии в наши потенциальные силы и возможности, в то, что перемены, происходящие в жизни общества, несомненно благоприятно скажутся на всей нашей многонациональной культуре. И, естественно, на советском киноискусстве. Такое доверие можно оправдать только одним — работой, фильмами, которые смогут талантливо запечатлеть нашу эпоху.

Лана ГОГОБЕРИДЗЕ

Честность

Партийное призвание искусства

Хочется изначально направить мысль, свою и читателей, в деловое русло, что, на мой взгляд, сегодня остро необходимо. Начну с тенденции, которая кажется мне самой опасной,— это гражданская и художественная неразборчивость большей части нашей режиссуры. Сегодня мало одних добрых намерений художника, пусть и помноженных на его профессионализм. Дерзкое наше время будит в сердце тревогу, стремление к глубинному очищению действительности от всего, что мешает жить. Очищению в самом главном — в человеческом поведении и нравственности. А чтобы передать такое принципиальное ощущение сегодняшнего дня, художнику необходимы подлинные гражданская и художническая стойкость и зрелость. Хочу напомнить и читателю, и себе мысль, прозвучавшую с трибуны XXVII партийного съезда: «Когда возникает общественная потребность осмыслить время, в особенности время переломное, оно всегда выдвигает людей, для которых это становится внутренней потребностью. В такое время мы живем сейчас».

Конъюнктурщик старается угадать то, что, с одной стороны, понравилось бы свыше, с другой — было бы понятно сердцу обывателя. Художник-гражданин живет тем состоянием души, которое резонирует глобальным, коренным вопросам жизни страны. На мой взгляд, такая искренняя взволнованность обязательно несет в себе критический заряд. Я убеждена, что критический пафос, рожденный искренней болью, вплотную смыкается с жизнеутверждающей конструктивной позицией. Сегодня именно активной жизненной позиции и бескомпромиссной правды о жизни нам остро недостает в фильмах. Конечно, такие фильмы есть, но их немного, и потому они требуют к себе серьезного, ответственного отношения, поддержки, вдумчивого анализа, который поможет развить тенденции, заявленные авторами.

Одна из таких картин — «Голубые горы, или Неправдоподобная история» Резо Чейшвили и Эльдара Шенгелая. Этот фильм кажется мне ярким примером личной заинтересованности драматурга и режиссера в решении проблемы, взятой ими во всей остроте. Известно, что один из авторов сценария, талантливый грузинский писатель Резо Чейшвили, в молодости пережил нечто близкое тому, что пришлось испытать герою «Голубых гор...» молодому писателю Сосо. Но, вспомнив этот частный факт, Чейшвили и Шенгелая нащупали болевую точку в общественной жизни, рассказали о драме общественного равнодушия, которая несет огромные беды в разных сферах жизни — духовной, экономической, социальной.

В картине «Голубые горы, или Неправдоподобная история» авторы приходят к серьезному и горькому обобщению, которое необходимо предать гласности. Вспоминается дневниковая запись Федора Абрамова, относящаяся к середине 70-х годов. Писатель жил в то время у себя на родине в Верколе на Пинеге, работая над знаменитым «Письмом землякам». Вот его слова, кажущиеся мне на редкость точно соответствующими боли времени: «Сегодня пассивность и равнодушие стали национальным бедствием, угрозой существованию страны...»

Таким картинам, как «Голубые горы...», уготована трудная жизнь. К сожалению, гораздо легче прокладывает себе дорогу кинематограф иллюстративный, скользящий по жизни, псевдопроблемный. Тем больше стойкости необходимо художникам, для которых каждый фильм — это поступок гражданина. Таким поступком представляется мне, например, фильм «Остановился поезд» Александра Миндадзе и Вадима Абдрашитова, вызванный к жизни тревогой авторов за покачнувшуюся мораль. Для Абдрашитова и Миндадзе мораль не существует вне социальности, гражданственность — вне насущных проблем, вне ответственности прежде всего перед самим собой. А этим сегодня живет народ.

Мне интересно было наблюдать и за героем фильма Александра Миндадзе и Вадима Абдрашитова «Охота на лис» — за рабочим Виктором Беловым. Интересно было следить, как, спотыкаясь, сомневаясь, ушибаясь, этот человек рвется из рамок стандартного мышления, приходит к своему личному постижению правды, как становится личностью. Во всем этом я вижу положительный заряд и пафос авторов, если хотите — их социальный оптимизм. О последнем мы часто говорим, и как важно в таком разговоре не примитивизировать само понятие, не свести его к плоскостным решениям.

Псевдопроблемность никогда не бывает облечена в интересную художественную форму, связь здесь прямая — форма тоже получается «псевдо», и она неизбежно девальвирует идею. Внешне это может выглядеть очень по-разному. Бывают подделки откровенные, вызывающие равно насмешливое и обидно-снисходительное отношение у зрителей и коллег. Такие картины мелькнут и исчезнут бесследно. Настораживают другие ленты, способные внешним камуфляжем вызвать к себе доверие неискушенного зрителя. Как ни горько писать об этом, но подобных фильмов сегодня много больше, чем произведений, действительно достойных наших дней. А между тем эта задача в течение всей жизни стоит перед каждым из нас — задача соответствовать своему времени. Всегда, каждый день, ежечасно искать свою личную правду, всем существом стараясь вникнуть в суть происходящего, научиться отличать сиюминутную, конъюнктурную необходимость от самого главного, чем жив человек. И вот сегодня в нашем бурном, динамичном, раздираемом социальными и политическими противоречиями мире главной

нашей заботой мне видится каждый отдельный человек, его честь, его достоинство, его отношения с другими людьми, его человечность и доброта, его умение понять ближнего, умение сострадать и прощать.

Как же отзывается на эту насущную потребность века наш кинематограф? Общая картина ныне такова, что у нас мало оснований ликовать и гораздо больше — серьезно призадуматься и встревожиться над общим кинопотоком. Удельный вес в полном смысле художественных лент до обидного невелик, и мы не имеем права не замечать массы картин, которые вместо жизненной достоверности несут жизнеподобие, вместо правды — полуправду, что хуже самой лжи.

Обвинение большинства нынешних фильмов в серости стало ныне едва ли не общим местом. Думаю, что одна из основных причин этого бедствия (иначе не скажешь) — явная спекуляция на так называемой злободневности, когда авторами руководит не желание серьезно вникнуть в сложные проблемы, а попытка прорваться на экран любым путем, в данном случае — под прикрытием остроты материала, зрительского к нему интереса. Авторы эти, очевидно, полагают, что тема сможет заменить собой художнические искания, необходимость дать выстраданные ответы, найти свою систему выразительных средств, свой способ общения с миром на языке кино. И этот огромный поток фильмов существует рядом с работами истинных художников, например рядом с кинематографом Никиты Михалкова, с его неустанными поисками именно через кинозрелище передать суть проблемы; с кинематографом Алексея Германа, где поразительны продуманность каждого кадра, их сцепление в единый, мощный образ времени.

Ведь когда автор заряжен своей, а не заемной мыслью, он всякий раз добивается конкретности в художественной структуре ленты. Я вспоминаю последний фильм Георгия Шенгелая «Путешествие молодого композитора». Картина скупа, строга и лаконична. Она приоткрывает какие-то новые грани исторического процесса, ситуации, сложившейся в Грузии после поражения революции 1905 года. Но одновременно этот фильм — размышление о взаимоотношениях человека и объективных обстоятельств, личности и истории. Может ли человек противостоять сложившейся ситуации? Лежит ли на нем ответственность за нее, или все можно списать за счет объективности исторического процесса? И если все-таки существуют для человека возможности своего пути в увлекающем потоке истории, то каковы они, насколько они реальны?

Все лучшее в советском кинематографе на протяжении многолетнего его существования связано с серьезным анализом общественных явлений. Одни мастера шли непосредственно от индивидуума, другие — особенно в ранний период советского кино — от самой социальной обстановки и исторических обстоятельств. В том и другом случае художники стремились определить связи человека и общества, личности и окружающего ее мира. Этими тенденциями определяются и лучшие грузинские картины. Тут в первую очередь мне хочется назвать остросовременный, проникнутый болью за наш сегодняшний день фильм Резо Чхеидзе «Твой сын, земля», и изящно стилизованное и одновременно глубоко социальное «ретро» — «Пловец» Ираклия Квирикадзе, и меткую, временами доходящую до гротеска, ярко образную ленту Резо Эсадзе «Нейлоновая елка», и емкие по мысли и строго изысканные по форме фильмы Александра Рехвиашвили. Такую устремленность я нахожу у некоторых грузинских режиссеров младшего поколения. Их фильмы изначально отмечены зрелостью взгляда, определенностью нравственной по-

зиции, правдивым ощущением драматизма взаимоотношений человека и общества, человека и времени. И для меня принципиально понятие драматизма в этом контексте.

Могу назвать в этом ряду Тимура Баблуани, известного такими картинами, как «Перелет воробья» и «Брат». Я знакома с новым сценарием, по которому Баблуани снимает сейчас картину. По природе своего дара он истинный кинематографист, который видит все через острое зрелище. В новой работе меня сразу же заинтересовал и по-хорошему удивил сценарий — простой, ясный, о доброте и сострадании. Это история взаимоотношений отца и сына, трудная, драматическая, это искренний, честный рассказ, что-то близкое к исповеди. Я убеждена, что Баблуани предпримет очередную дерзкую и талантливую попытку решить старую проблему, не изменяя своему стилю.

По мере того как в кинематографе все больше осознается общность главных вопросов, затрагивающих всех, особенно важно не уйти от корней национального искусства, литературы, их замечательных традиций. Мудрость и красота фольклора, например, могут внести в картину неповторимый колорит, помочь ей обрести образно-обобщающий смысл. В этом контексте для меня чрезвычайно важны работы нашего молодого режиссера Г. Чохели. В Чохели неразрывно переплелись писатель и режиссер — свой первый рассказ, поразивший меня литературным чутьем, он написал, получив задание в институте сделать режиссерскую разработку любимого произведения, и с тех пор он пишет и снимает одновременно. Свои фильмы он населяет сочиненными им же самим удивительными образами, корни их уходят в фольклор. В его литературных и кинематографических произведениях я ощущаю запах горных трав, голос рек, отзвуки наших преданий, легенд, сказаний. Это мир, где соседствуют трагедия и бурлеск, драма и юмор. Возможно, кто-то не примет его стилистику. Я же рада своеобразию творчества молодого коллеги.

Да, мы смело можем говорить сегодня об интересных поисках, которые ведутся мастерами разных поколений грузинского кинематографа. Сложилось даже прочное понятие «школа грузинского кино», наши картины известны в самых отдаленных точках земного шара. Естественно, мы ощущаем от этого удовлетворение и радость, стимул к творчеству. Но остается одна острейшая нерешенная проблема — проблема зрителя. Об этом сейчас много пишут в центральной прессе, все «стороны» понимают серьезность и актуальность вопроса, идут яростные споры, каждый защищает свою позицию, но... воз не двигается с места. Фильмы явно имеющие нравственную и идеологическую ценность, плохо идут в широком прокате. Этот вопрос каждый раз болезненно встает перед нами, создателями картин, ибо нет автора, который не хотел бы донести свое произведение до максимального количества людей. Но только не каждый готов собирать полные залы любой ценой.

Мне бы не хотелось еще и еще раз становиться в позицию режиссера, обвиняющего прокат во всех грехах. А что, если мы перестанем быть «сторонами» и вместе, сообща обдумаем сложившуюся ситуацию? Тем более что с приходом нового руководства, в частности Е. Войтовича, в прокате я явно вижу перемены.

Для меня до сих пор, например, остается загадкой, почему яркий, изящный и веселый фильм «Мелодии Верийского квартала» собрал не более семи миллионов зрителей. Казалось бы, все его компоненты — музыка, пение, хореография, простота сюжетной основы — близки зрителям. В картине заняты популярные, любимые и очень талантливые актеры —

Софико Чиаурели, Алиса Фрейндлих, Вахтанг Кикабидзе. На экране — жизнерадостное народное действо, игра. Почему же все это не привлекло зрителей? Может быть, именно яркое национальное своеобразие ленты и стало препятствием?

Несколько лет назад Тенгиз Абуладзе снял замечательный фильм «Древо желания», умную, гуманистическую, трепетно горькую картину. Он опирался на грузинскую поэзию, ее традиции. Так пришла в картину поэтическая интонация, притчевость, аллегоричность. Любимые герои Абуладзе — кристально чистые люди, печальные путники в мире, где зло обступает их со всех сторон. Мир режиссера при всей его ослепительности и красочности драматичен. «Древо желания» удостоилось ряда премий, в том числе и международных. А в прокате фильм совершенно не имел успеха. Но значит ли это, что Абуладзе должен снижать эстетические критерии в работе над новым фильмом, ориентироваться только на кассовые сборы? И существует немало картин, созданных в разные годы, которые имели почти такую же судьбу. Примером могут служить картины уже упомянутого Германа или даже такие талантливые и общепризнанные у нас и за рубежом фильмы Отара Иоселиани «Листопад», «Жил певчий дрозд», отмеченные остротой социального восприятия современной жизни.

Так как же быть? Я вижу два аспекта этой проблемы. С одной стороны, мне кажется необходимым найти для прокатчиков новые стимулы — экономические и моральные. Надо ломать систему, которая разрешает директорам кинотеатров по собственному усмотрению «брать» или «не брать» фильм, самим определять степень его «кассовости», гоняться за низкопробными западными боевиками или какими-нибудь отечественными «Пиратами». Только лишь для выполнения плана.

Недаром сегодня во всех сферах нашей жизни так актуальна проблема стимулирования. Надо, чтобы каждый работник проката лично отвечал за судьбу определенных фильмов, был кровно заинтересован в их широком прокате. Думаю, что это изменило бы положение так называемых «трудных картин», и фильмы, о которых я вспоминала, и многие другие, близкие им по духу, эстетике, глубине авторского мышления, легче нашли бы путь к зрителю.

Но легче еще не значит, что когда-нибудь, при какой угодно ситуации «трудные» ленты могут стать равно популярны с теми, которые предназначены для развлечения, безобидны, повторяют такие милые душе зрителя общеизвестные истины. И здесь встает более важный аспект той же проблемы. Я очень боюсь перегибов в погоне за массовым зрителем. Боюсь, что в этой погоне мы можем потерять то замечательное преимущество, которое дает кинематографу наш социалистический строй, изначальная, еще со времен Ленина, государственная заинтересованность в существовании высокоидейного, духовного кинематографа. Со дня его рождения было четко определено, что фильм — это не только продукция для рынка, для сбыта, но прежде всего искусство, несущее огромный социальный и нравственный заряд, необходимый для созидания нового строя, новой общественной системы и формирования новой личности. Поощрялось создание картин, обогащающих зрителей духовными ценностями, стимулирующими их духовный рост. Это спасало наш кинематограф от коммерциализации, губительной для искусства. Именно она сгубила сегодня на наших глазах такую, например, великую кинематографию, как французская. Мы не имеем гражданского права становиться только на путь материальной выгоды. А сегодня все активнее звучит призыв подлаживаться под коммерческую струю, снимать фильм, думая

больше всего о том, какую материальную выгоду он принесет, ибо оплата авторам в большой мере зависит от зрительского успеха, который, как известно, не всегда равен успеху творческому. Это очень опасная тенденция, способная убить поиск, особенно у молодых. Нельзя лишать наш кинематограф изначально данной ему высокой привилегии. Надо принять как аксиому право на существование фильмов, идущих в фарватере, пролагающих пути киноискусству.

И еще один существенный момент той же проблемы.

Советские картины сегодня имеют самый широкий выход на мировой экран. Что сможем мы противопоставить потоку коммерческих зарубежных лент, многие из которых, надо признаться, сделаны весьма искусно? Наши отечественные картины, снятые по тем же образцам, но с гораздо меньшим постановочным размахом?

Недавно мне привелось быть в Японии и принимать участие в симпозиуме на тему «Женщина в меняющемся мире», организованном ведущей японской газетой «Асахи». Докладчики были приглашены из пяти стран — СССР, США, Шри Ланки, Франции и Японии. Обсуждение велось по пяти темам: «Статус женщины», «Структура дискриминации», «Женственность и мужественность», «Семья и дети», «Стратегия для XXI века». Я выступала как докладчик на заседании «Семья и дети», моим содокладчиком был известный американский писатель Джон Ирвинг. Шло обсуждение тех вопросов, с которыми сталкиваются работающие замужние женщины в индустриальном обществе: рост числа разводов, трудности воспитания детей, проблемы школьного обучения и так далее. Я говорила о том, что мой личный опыт, личные наблюдения постоянно становятся основой моих замыслов и фильмов, о том, что наша революция предоставила советской женщине права, равные с мужчиной, о длительном процессе становления нового женского сознания. Мне показалось интересным выступление Джона Ирвинга, полагающего, что сегодня именно женщина, с ее врожденной способностью к состраданию, ее великодушием, терпимостью, нежностью, должна спасти нашу цивилизацию от гибели.

В завершение был показан мой фильм «Несколько интервью по личным вопросам», уже знакомый японским зрителям. Зал на две тысячи мест был полон. Окончился фильм, стали приходить записки, письма, их было более ста, люди очень эмоционально откликнулись на судьбу нашей героини Софико, задавали вопросы, искали ответа. И подчеркивали, что такая картина помогает им понять нашу страну, наших людей, разрушить стену отчуждения. Экранная история Софико оказалась близкой им, японцы находили в ней черты, общие с их судьбами, их сложностями, и отозвались на эту общность.

Так вот — эту заинтересованность я прежде всего отношу к тому, что мы стремились быть предельно честными в нашей картине, стремились ничего не приукрашивать, не сглаживать, не изобретали никаких ситуаций, не порадовали зрителей надуманными «хеппи эндами».

Женская проблема, такая важная сегодня, с которой я тесно связана моими мыслями и картинами, — очень трудная проблема. Как найти гармоническое сочетание забот женщины-матери, хозяйки дома с ее служебной занятостью, с ее естественным стремлением реализовать природные способности в той или иной сфере производства, науки, культуры? Проблема многомерная, в каждой стране она окрашена по-своему, зависима от социального устройства, но неизменна в своей основе.

Процесс женской самостоятельности необратим, реку нельзя повернуть вспять. И нужно ли нам сегодня поворачивать эту реку? Нелепо сегодня призывать женщину отказаться от за-

воеванных ею прав, и реально невозможно вернуть ее к прежнему статусу, замкнутому рамками исключительно дома, семьи.

Думаю, что в этом смысле сдвиги произошли и в мужском сознании. Опрос мужчин в Италии, например, показал, что идеалом женщины им представляется не покорная и уютная хранительница домашнего очага, а та, которая умеет сочетать семейные нагрузки с профессиональным трудом.

Я не случайно так подробно говорю об этой локальной теме, казалось бы, уводящей в сторону от размышлений о состоянии современного кинематографа. Кинематограф имеет огромное влияние на духовную жизнь людей. И вот в то время, когда и у нас, и за рубежом идут мучительные поиски решения женской проблемы, мы предлагаем зрителям серию картин, печалящихся о бедствиях эмансипации, ею объясняющих все женские невзгоды.

...Мы часто слышим: «Будем достойны времени, в которое мы живем и творим». Случается, от повторов заметно стирается изначальный смысл сказанного. Мне хотелось бы вернуть этим словам их первозданную значимость и глубину. Этого действительно требуют наши дни, которые проводят резкую черту между добром и злом, благородством и низостью, честью и бесчестием.

Искусы подстерегают человека на каждом шагу — особенно того, кто работает в кино. Кинематограф дает возможность удобно устроиться, искать легких тем и решений, скользить по поверхности жизни. Мне хочется предостеречь себя и других от этих соблазнов. Каждый раз ощущать ту огромную ответственность, которую дает нам профессия режиссера,— говорить с миллионной аудиторией. Поэтому говорить надо только о том, что по-настоящему волнует. И до предела искренне.

20 Традиции — не путы

Диалог:
А. Новогрудский —
Л. Махнач

Партийное призвание искусства

Дискуссии на ростовских встречах прогрессивных кинодокументалистов мира, беседа А. Бовина. А. Караганова. В. Колошина и В. Микоши на страницах «ИК» (1984, № 2), ряд других публикаций журнала, сосредоточивших внимание на международной кинопублицистике, стали импульсом для диалога о состоянии современного документального кино режиссера-документалиста Л. Махнача и драматурга, критика А. Новогрудского.

А. Новогрудский. Многих сегодня тревожит отставание экранной публицистики от требований времени. Я разделяю эту тревогу.

Л. Махнач. К чрезмерному скептицизму я не склонен: появляется немало документальных лент хороших, ярких, интересных... Но рядом — действительно поток картин, несправедливо именуемых публицистическими: на деле они представляют лишь самый беглый, поверхностный отклик на важную тему.

А. Н. Такие картины терпят бедствие при встрече со зрительскими аудиториями. В самом деле, кому интересно слушать с экрана монотонный доклад, повторяющий общеизвестные истины, даже если он сопровождается движущимися картинками? Зритель посматривает на часы, если сидит перед телевизором: скоро ли это кончится... И с нетерпением дожидается начала художественного фильма в кинотеатре.

Л. М. Или выключает телевизор, а в кинотеатре уходит в фойе, в буфет...

А. Н. Уходит? Бежит. Фильм не имеет права быть скучным. Любая картина — в том числе документальная — должна заставлять себя смотреть. Вызывать интерес не только важностью темы, но сообщать нечто новое, открывать «неизвестное в известном». Досадно, что так редко появляются в последние годы фильмы-открытия, способные завладеть вниманием и чувствами массовых аудиторий.

Л. М. Однако когда они появляются, то перерастают рамки явления искусства, становятся событием общественной жизни. Прежде всего тут, конечно, вспоминается «Великая Отечественная». Принципиально новый пласт военной темы открылся в сериале В. Дашука «У войны не женское лицо»... А вот с крупными произведениями документального кино на темы современности — и «международные», и «внутренние», со всех сторон обступающие каждого публициста,— дело обстоит намного хуже... Хотя, казалось бы, они-то в первую очередь должны волновать и кинематографистов, и зрителей. Но в не меньшей мере, чем сегодняшний день в кинопублицистике, волнует меня идейно-художественное качество проекции на документальный экран результатов нашего труда в еще одной очень важной сфере приложения творческих сил киножурналистов: в историко-революционном, историко-партийном, историко-биографическом документальном фильме... Тем более сейчас — ведь уже не за горами 70-летие Великой Октябрьской социалистической революции. Документальное кино призвано сделать новый шаг вперед в образном раскрытии героической истории партии и народа. Я убежден, что над такими фильмами надо работать всегда, для них нет «времени года». Нет творческой задачи благодарнее, чем передать сегодняшним юношам и девушкам нравственную эстафету их отцов и дедов, иначе говоря, позволить им по-новому ощутить величие характеров революционных борцов. Но ясно, что значение таких картин еще более возрастает в канун предстоящего праздника. Кстати сказать, крупные произведения, которые мы хотим увидеть на экранах в 1987 году, должны быть не только задуманы, но и начаты уже сегодня. Работа над ними должна бы уже идти полным ходом. Мы всегда слишком долго раскачиваемся, а потом спешим и многое на этом теряем. Я убежден, что для документалиста, особенно молодого, работа над историко-революционной темой становится «университетами», помогающими ему на новом, значительно более глубоком уровне постигать современные проблемы бытия, а значит, и по-новому раскрывать современную тему.

Означает ли дефицит фильмов-открытий в историко-революционной экранной публицистике, что в столь важной сфере кинематографа стали

менее активными творческие поиски? Лет десять-пятнадцать назад мне довелось вместе с А. Новогрудским и С. Зениным работать над созданием историко-революционных лент «Подвиг. Феликс Дзержинский», «Знамя над миром (Ленин и III Интернационал)»... Помню, тема эта вызвала немалый зрительский интерес.

А. Н. В ту пору много нового внесли в историко-революционную кинопублицистику работы Бориса Добродеева и Семена Арановича, ряда других наших коллег. Шла довольно крутая ломка сложившихся ранее стереотипов историко-биографического фильма. Наши поиски касались того, что впоследствии было названо «документальным внутренним монологом».

Это имело тогда для нас первостепенное значение. Предстояло одолеть привычный в ту пору шаблон историко-биографической ленты: изображение человека только в его «функции». Если речь идет об ученом, пусть «дикторский текст» объясняет только его научные взгляды. Если о политическом, государственном деятеле, пускай цитируются только его статьи и речи.

Л. М. Любая попытка проникнуть в душевный мир твоего героя считалась излишней и даже предосудительной. В результате портрет на экране оказывался схематичным, одномерным, обедненным. Стремление углубиться в мир человеческих мыслей и чувств, взглядов на жизнь, раскрыть этот мир средствами документального кино казалось дерзким и неосуществимым... Сейчас такие поиски естественны.

Многие сомневались: нужно ли, чтобы с экрана звучали раздумья Феликса Дзержинского о смысле человеческого бытия, о добре и красоте?.. Имеет ли это, дескать, отношение к подвигу «рыцаря революции»?.. А ведь без этого не только потускнел бы образ героя, но не был бы раскрыт и драматизм его борьбы... Той борьбы, в которой человек очень тонкого душевного склада, остро ненавидевший жестокость, был непреклонно суровым к врагам революции... Как этот полифонический принцип отношения к человеческой судьбе крупного партийного деятеля обогатил созданную недавно и сразу же получившую всеобщее признание картину «Ю. В. Андропов. Страницы жизни»...

Что касается «внутреннего монолога» — не придуманного авторами, а строго документального,— то обращение к этому приему определило резкое расширение диапазона поисков исходных материалов. Дело было не только в отыскании редких, малоизвестных съемок старой хроники (сколько драгоценных кинодокументов было впервые обнаружено нами в архиве!), но и документов иного свойства — личных записок, писем, дневников. Нам повезло: Софья Сигизмундовна Дзержинская, вдова Феликса Эдмундовича, очень и очень нам помогла страницами писем и дневников, тогда еще не опубликованными.

А. Н. Да, поиски материалов такого рода бывают нелегкими. Проще всего работать по многократно изданным мемуарам. Но насколько интереснее и важнее для зрителя открывать нечто новое...

Л. М. Помнится, Александр Евсеевич, ваша работа с Виктором Лисаковичем над фильмом «Гимнастерка и фрак» привела к открытию новых материалов о первых советских дипломатах.

А. Н. И не только изобразительных... Эксперты утверждали, что личный архив Чичерина потерян, сгорел во время войны. Все же поиски продолжались. И как же мы были ошеломлены, обнаружив этот личный архив — записки из Брикстонской тюрьмы, письма брату, заметки о Моцарте и многое другое... в рукописном отделе Ленинградской публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-

Щедрина! Становление историко-биографического фильма в 70-х годах сделало особенно актуальным вопрос о «внутреннем монологе» потому, что возникла задача ярче, глубже раскрыть характер героя, своеобразие и масштаб его личности, богатство его духовных черт. К современнику можно подойти с кинокамерой, магнитофоном, поговорить по душам. Но как быть с теми, кого уже нет с нами? Как заставить их заговорить?

Разумеется, реконструкция «внутреннего монолога» — не единственный путь, возможны и другие решения. Конечно, вы правы: то, что было новинкой десять-пятнадцать лет назад, сейчас стало привычным. И хуже всего, если ломка старых шаблонов приводит к созданию новых.

Вместе с тем очень важно, что ныне закреплен опыт создания историко-биографического фильма, накопленный в 70-е годы. В том его виде, который позволяет раскрыть духовный мир и мироощущение героя...

Что касается поисков сюжета, тут тоже ведь потребовалась ломка канона, который диктовал хронологический принцип: родился там-то, тогда-то, учился там-то... Помните, Леонид Владимирович, какое сопротивление поначалу вызвало наше намерение показать Дзержинского в решающий момент его жизни, в экстремальной обстановке, позволяющей раскрыть его революционный темперамент, волю, его душевные качества?

Л. М. Еще бы! Посыпались протесты... Восклицали: «А где же предыдущий период?» Пожалуй, можно сказать, что в конце 60-х — начале 70-х годов создавался новый тип драматургии историко-биографического фильма, плодотворно использовавший опыт документальной художественной прозы.

А. Н. Во всяком случае, яснее стало значение художественной структуры фильма, сюжета, внутреннего ритма, композиции каждого эпизода и картины в целом. Замечу в скобках, что сценарий документальной ленты о современности не может быть нерушимым: он дает ориентиры для исследования тех или иных жизненных явлений, характеров, но действительность вносит свои поправки, работа кинодраматурга кончается только за монтажным столом. Когда в руках у создателей фильма собранные ими материалы истории, кинодраматург и режиссер становятся в положение скульптора, перед которым — глыба мрамора: из нее должен быть создан образ человека, образ времени.

Порой можно услышать утверждение о «затишье» в работе над историко-биографическим, историко-революционным документальным фильмом в настоящее время. Не думаю, что следует говорить о некоем застое творческой мысли. Искусство никогда ведь не движется вперед по прямо нарастающей прямой — вверх от месяца к месяцу — как бы мы этого ни хотели. Бывают моменты собирания сил, накопления новых творческих идей... Тем более что каждое поколение с позиций своего исторического опыта стремится по-новому более глубоко осмыслить и настоящее и прошлое.

Л. М. Справедливо ли говорить о «затишье», когда сейчас на телеэкран выходит фильм за фильмом из нового цикла о В. И. Ленине. О первых из них журнал писал, но бесспорно, что глубокое и самобытное, торящее новые творческие пути в художественной кинопублицистике направление историко-революционного документального фильма требует внимательного и столь же новаторского анализа. Цикл создается В. Лисаковичем вместе с группой авторов, максимально ответственно относящихся к сценарию документального фильма как основе произведения, которая направляет движение мысли.

А. Н. Да, документальный сериал, о котором вы говорите, построен на новых стилистических принципах. Ведь речь идет о создании филь-

мов, в которых как бы синтезируются возможности телевидения, документальной прозы и документального кино. Думаю, что эта большая работа заслуживает отдельного разговора.

Что касается традиционных видов кинопублицистики, я уверен, что мы стоим сейчас на старте качественного рывка вперед.

Среди исторических, биографических картин, привлекающих внимание, с этой точки зрения, я назвал бы удачную работу М. Бабак и И. Ицкова, задуманную еще К. Симоновым,— «Маршал Жуков. Страницы биографии». Она вносит немало нового в образ прославленного полководца и в стилистику жанра, не правда ли?

Л. М. Я тоже высоко оцениваю эту картину, но мне не кажется бесспорным становящийся нынче модным прием введения актера в документальную ленту. Конечно. М. Ульянов, большой, талантливый актер, стал привычным для зрителей исполнителем роли маршала Жукова в игровых фильмах. Эта привычность при его появлении в той же роли на телевидении стала грозить зрительским «привыканием», а это дело опасное. Но в данном случае я говорю о другом. Не разрушает ли природу документального фильма, эстетику кинодокумента участие актера? Не является ли введение актера своего рода «манком» для привлечения зрительского интереса? Не переводит ли это кинофильм на территорию телефильма или даже телепередачи? В свое время документальный кинематограф влиял на теледокументалистику. Сейчас, по-моему, происходит обратный, во всяком случае, обоюдный процесс. Свойственные телевидению приемы перекочевывают на киноэкран. Размываются границы между кино- и телевизионным документальным фильмом. И даже, повторюсь, между кинофильмом и телепередачей. По моим наблюдениям, зритель спокойно воспринимает эту новую эстетику кинодокументалистики, предлагаемую (и прививаемую!) ему телеэкраном. Вероятно, это неизбежный процесс и бесполезно с ним бороться, но меня он тревожит своими последствиями. В первую очередь, порой эта тенденция сказывается на снижении уровня профессионализма. Пропадает магия профессии. Есть *что*, пропадает *как*. Показ подменяется рассказом, литературным монологом.

Я часто вспоминаю 20-е годы. Это было время великих открытий и экспериментов. Вертов в «Человеке с киноаппаратом» искал пластические формы выражения мысли, пафоса своего времени — очень много было на этом пути находок, которые сейчас потеряны. Мне, наверное, пальцев одной руки хватит, чтобы назвать фильмы, чьи авторы оперируют художественными приемами, средствами выразительности, изобретенными нашими великими предшественниками, к которым они пришли через размышления, пробы, ошибки...

А. Н. Чувствуется, что вы ведете полемику не только «от своего лица», но и как создатель документального фильма о Дзиге Вертове «Мир без игры». Да, «мир без игры»... Но что дурного в том, что «внутренний монолог» героя звучит не за кадром, а в самом кадре? М. Ульянов ведь не «играет» маршала, а знакомит нас с его воспоминаниями... Разве у кого-нибудь возникает сомнение в том, что это подлинные слова, наблюдения и мысли Жукова? Разумеется, такой прием не может быть пригодным для любого фильма, но отвергать его нет ни малейших оснований.

Ведь и в «Великой Отечественной»...

Л. М. Там принципиально иной случай...

А. Н. Да, иной, но тоже помогающий еще раз убедиться в растущем многообразии выразительных средств документального кинематографа. Ведь Берт Ланкастер появляется в «Великой Отечественной» не просто как представитель Автора... Появись на экране сам Роман Кармен или со-

ветский участник событий, они говорили бы по-иному. Ланкастер выступает в некотором роде как «комментатор со стороны», как американец, впервые узнающий правду о великой войне. И его участие в фильме обостряет восприятие этой правды...

Вообще же участие артиста в документальном фильме не такая уж новость. Вспомним хотя бы, как интересно использовал этот прием болгарский кинодокументалист Христо Ковачев в фильме «Строители» еще лет десять назад, а то и раньше. Хорошо известный болгарским зрителям актер Вели Челшев входит в документальную ленту Христо Ковачева не как комментатор или представитель Автора, он участник действия, его «катализатор», как очень метко заметил сам режиссер. Он заводит знакомство с рабочими-строителями, и те, привыкнув к нему, охотно делятся своими тревогами, заботами, радостями. Он связывает воедино сюжетные звенья фильма, а заодно и его героев со зрителями, становясь как бы первым наблюдателем жизни бригады.

Л. М. И все же я считаю, что включение артиста в документальную картину иногда становится способом компенсации отсутствия драматургической конструкции, свежей, живой информации, пристального авторского взгляда на явления действительности.

А. Н. Не будем впадать в полемические крайности. Почему появление актера-комментатора должно исключать «свежую, живую информацию» или «пристальность авторского взгляда». Конечно же, «универсальных» приемов не бывает. Любой новый прием требует разумного, а не бездумного, лишь подсказанного влиянием моды использования. Артист может помочь усилить эмоциональное звучание документального фильма, если только он не «играет», не разрушает достоверности кинодокумента. Но было бы странно, если бы он появлялся в каждой картине.

Хочу добавить, что без этого обходятся многие значительные произведения кинопублицистики, появившиеся за последнее время. Среди фильмов-событий в области историко-биографического жанра я поставил бы на первое место уже упоминавшуюся в нашем разговоре картину О. Уралова «Ю. В. Андропов. Страницы жизни». Поглядите, с каким мастерством, как талантливо использовал постановщик фильма — он же и кинодраматург — палитру изобразительных средств документального кино: и редкие архивные кинодокументы, и прекрасно снятые синхронные интервью, и речи, и даже лирические стихи, чтобы раскрыть богатство душевного мира коммуниста-ленинца, выдающегося государственного и политического деятеля...

Вот еще один фильм, который стал предвестьем подъема кинопублицистики, на который мы все так надеемся.

Кстати, не кажется ли вам примечательным и особенно отрадным, что наибольших удач мастера советской кинодокументалистики достигают ныне в жанре кинопортрета? И не только в историко-биографических фильмах... Припомните, например, картины Д. Лунькова о людях села, фильмы Г. Франка или «След души» Р. Геворкяна... Работы совершенно разные по художественным принципам экранного творчества, в которых обнаруживается зрелость документального кино как «человековедения», то есть настоящего Искусства.

Этот ряд сейчас продолжила новая яркая работа — фильм «Пирамида» молодого режиссера А. Иванкина по сценарию Л. Рошаля. Поговаривают, что авторам картины просто, мол, повезло: такой интересный человек оказался в поле зрения кинокамеры! Не человек, а человечище в физическом смысле! Не согласен, о чудо-богатыре можно было снять заурядный очерк. А картина волнует и завораживает потому, что авторы оказа-

лись зоркими, увидели в своем герое не только силу мышц, а прежде всего силу духа, нравственную красоту, мужество человека, одолевшего собственные недуги и возвращающего здоровье другим людям.

Интересно, к слову сказать, по какой тематической рубрике проходила эта картина? «О жизни работников цирка»? «О методах лечения травм»? Ох уж эти рубрики! Так часто они путают материал фильма и его идею, внутреннюю суть. Казалось бы, очерк о циркаче-богатыре. А на деле — поэма о силе духа человеческого, о красоте Добра с большой буквы... Я увлекся разговором об этой ленте, очень уж она порадовала.

Л. М. Между прочим, подобные картины ясно отвечают на вопрос: смотрят ли документальное кино? Я знаю людей, которые смотрели «Пирамиду» по два-три раза. Хотелось бы, чтобы не оказалась забытой инициатива, увы, слишком рано ушедшего из жизни нашего товарища, ленинградского кинодокументалиста Михаила Серебренникова... Споря с прокатчиками, утверждавшими, будто зрители «документальное кино не смотрят», «предпочитают сидеть у телевизора», он собрал несколько программ документальных лент, которые сразу же породили очереди у касс кинотеатров. Этот опыт требует продолжения.

А. Н. Жаль, что маловато таких энтузиастов, каким был Михаил Серебренников. «Ленинградский опыт» обязательно надо закрепить и развить. Кажется, Госкино РСФСР начало работу в этом направлении, важно только довести ее до конца. Но все же дело не только в организации проката или в умелом подборе программ. Мы часто поругиваем прокатчиков: неохотно показывают документальные ленты, слабо рекламируют. Конечно, все это так. Но корень вопроса в другом. Ни один директор кинотеатра не может показывать картину в пустом зале — пустом потому, что картина скучна. Будьте уверены, если документальный фильм интересен, зрители не заставят себя ждать. Надо заранее стремиться предугадать зрительский успех фильма, над которым работаешь, прогнозировать его еще на стадии замысла. Но этой цели и организация кинопроцесса должна быть подчинена, чтобы ни одна лента не делалась для «галочки» в отчете о выполнении студийного плана...

С моей стороны было бы грешно жаловаться на невнимание зрителей к фильмам, над которыми мне довелось работать в качестве кинодраматурга: многим из них была суждена долгая экранная жизнь, иные старые ленты как бы возвращаются из небытия через экраны телевизоров. Но иногда прокатная судьба фильма (это к вопросу о «прогнозировании») оказывалась совершенно неожиданной. Например, судьба посмертного фильма Михаила Ильича Ромма «И все-таки я верю...». Этот лирико-философский документальный фильм, довольно длинный (больше двух часов!), на протяжении полутора лет шел ежедневно в переполненном зале одного из московских кинотеатров. Хотя не было ни рекламы, ни газетных статей... Во многих городах за недостатком копий фильм демонстрировался на добавочных, ночных сеансах.

Как известно, Михаил Ильич не успел закончить работу над картиной, ее монтаж завершили Элем Климов и Марлен Хуциев по черновым наброскам Ромма, вложив в эту работу и свой талант, и художественную изобретательность. Вероятно, если бы картину удалось завершить Михаилу Ильичу, она была бы несколько иной... И все же его размышления о нашем бурном столетии, о новых поколениях молодежи, его вера в будущее — именно эти излучения мыслей и чувств художника-коммуниста в большей мере, чем редкие киноматериалы, отысканные нами в архивах, вызвали интерес и отклик у миллионов зрителей, особенно молодых.

Л. М. Тем более что идейным камертоном картины является призыв к борьбе против ядерной войны, за спасение человеческой цивилизации от нависшей над ней угрозы.

Вы коснулись сейчас самого важного тематического направления современной кинопублицистики. Нет ни одного человека на земле, которого оставляет сегодня равнодушным тема войны и мира, тема судеб нашей цивилизации. Как усилить воздействие документальных лент на массовые аудитории — и в нашей стране, и за ее пределами?..

Вероятно, я не скажу ничего нового, если, объясняя природу успеха давней роммовской работы и лучших современных картин, прежде всего в качестве решающего фактора назову «авторское начало». Именно острота зрения талантливого публициста открывает новое в уже, казалось бы, известном... Мы знали все о злодеяниях гитлеровцев и до выхода картины М. Ромма «Обыкновенный фашизм» (да и большую часть материалов этого фильма видели раньше), но как по-новому осветил этот фильм социально-психологическую сущность «коричневой чумы»! Сколько мы читали, видели, знали об американской агрессии во Вьетнаме, но картина К. Симонова и М. Бабак «Чужого горя не бывает» стала фильмом-открытием.

Во-первых, авторское начало... И, разумеется, то, без чего немыслимо аудиовизуальное средство массовой информации, каким всегда была и остается кинодокументалистика, каких бы высот художественной выразительности она ни добивалась,— информационная новизна зримых материалов фильма. Вот почему столь важен эффект прямого вторжения авторской кинокамеры в сегодняшнюю жизнь мира. Успешно работают над международной темой советские документалисты, среди которых прежде всего хочу назвать А. Медведкина, М. Каюмова, Е. Вермишеву, А. Колошина, Д. Фирсову, О. Арцеулова и В. Копалина, И. Свешникову... Всем известны имена героических наших операторов, которые снимают, как принято выражаться, в «горячих точках» планеты, в самой гуще боевых схваток, рискуя, а иногда и жертвуя жизнью... Многие из них заслуживают того, чтобы об их подвиге были созданы киноленты, такие же, как о героических кинохроникерах Великой Отечественной.

И в который раз приходится пожалеть, что наши кинорепортеры так слабо технически вооружены, выезжают на самые ответственные съемки с устаревшими, громоздкими камерами, с низкокачественной кинопленкой, вынуждены работать по графику, который никак не соответствует реальному ходу событий. Хочется рассчитывать на то, что постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР по вопросам кино поможет быстрее устранить серьезные недостатки в организации производства документальных лент (и прежде всего нетерпимое отставание нашей кинотехники от мировых стандартов)...

Итак, авторское начало, содержательность, информативность документального кадра, техническая вооруженность документалиста... Но есть еще одна важнейшая составляющая успеха — поиски образного раскрытия на экране крупных явлений века. Мне кажется, что в последнее время возникает общественная потребность в ином языке, на котором мы должны говорить со зрителем.

Ядерная энергетика, космическая техника, генная инженерия и то же телевидение и видеотехника — эти феномены второй половины XX века изменили общественное сознание. Люди, по словам Ландау, научились понимать то, что представить себе невозможно. Сегодня это точное определение уже применимо к школьникам, для которых компьютеры и абстрактное мышление становятся повседневными спутниками жизни.

Есть Архимед, геометрия Эвклида и есть теория относительности, есть новые системы взглядов на природу мироздания.

Мы же еще, увы, говорим языком, который хоть и понятен, но скучен и беден. И зарабатываем репутацию не очень интересных собеседников если не у всех, то у многих наших зрителей. Я не ратую за искусственное усложнение киноязыка, но я за то, чтобы он, язык, был на уровне времени, на уровне новых возможностей человеческого восприятия. Под киноязыком я подразумеваю глубину постижения явлений жизни, их трансформацию в кинокадры и кинослово, форму фильма. В яркой реализации этого видится мне профессионализм современного кинодокументалиста.

Позволю себе обратиться и к собственному опыту. Например, работая над картиной «Похищение Европы», мы с моим соавтором и единомышленником А. Пумпянским сделали попытку соединить экранные размышления о современных политических событиях на европейском континенте с символикой античного мира. Совершенно по-другому строилась картина «Марш мира» (о Марше мира Копенгаген — Париж): здесь я ставил перед собой задачу выйти за пределы простого репортажа и возможно пристальнее вглядеться в лица, характеры участников международного марша. Мы видели перед собой людей на первый взгляд бесконечно далеких от политики, от борьбы, но которых тревожная реальность современной Западной Европы вовлекла в водоворот политики и борьбы. Пусть суждения их путаны и наивны, как наивны лозунги и плакаты, которые они несли с собой, но чисты и понятны идеалы... Идеалы человечности и мира на земле. Об этом мы и хотели рассказать в нашем фильме. А некоторые упрекали нас в том, что политический марш, видите ли, напоминает прогулку...

А. Н. И я упрекал... Не в том, конечно, что молодые участники марша поют и веселятся вместо того, чтобы непрерывно произносить речи или лозунги... Но мне казалось, что мотивы «прогулки» несколько потеснили, отодвинули на второй план внутренний смысл этой манифестации. В картине «Марш мира» было много интересного, это работа наблюдательного публициста. Однако намного сильнее, на мой взгляд, сокращенная версия другой вашей картины на подобную тему, сделанной годом позже, «Что могут простые люди» — о Марше мира Стокгольм — Минск (которой открывался конкурс короткометражных фильмов Московского международного фестиваля в 1983 году)... Сильнее потому, что при сокращении из картины ушли эпизоды необязательные, сугубо риторические или чисто «развлекательные», и композиция ленты стала более стройной, законченной.

Л. М. ...И более соответствующей стереотипу, более гладкой. Впрочем, вы правы, картины часто выигрывают, когда мы их сокращаем, освобождаем от дидактических пояснений, не нужных зрителям. Но могут и проиграть, если мы под «лишними эпизодами» будем подразумевать то, что впрямую вроде бы не связано с идеей и темой фильма, но что создает *атмосферу*, что по необъяснимой словами ассоциативной связи взаимодействует с основными эпизодами.

А. Н. Бесспорно! Говоря о сокращении «лишнего» (а для этого всегда требуется авторское мужество), я менее всего призываю следовать стереотипам.

Кстати сказать, творческие поиски нового в стилистике наших фильмов во многом связаны с процессом развития языка мировой кинопублицистики. В ходе беседы мы упоминали работы Христо Ковачева, в журнале «Искусство кино» были опубликованы его заметки, в которых отразились сложности и противоречия этого процесса. В центре заметок — тема, зна-

чение которой трудно переоценить: образ нашего современника в творчестве документалистов социалистических стран. Нам следует продолжить этот важный разговор, особенно по затронутым Ковачевым проблемам действенности, социальной активности кинопублицистики. Но, говоря о стилистике, образности документального фильма, я позволю себе выразить сожаление, что в последних работах такого одаренного киномастера, как Ковачев, ощущается влияние так называемого «синдрома телевидения», упомянутой вами стилистики «говорящих голов». Люди на крупных планах говорят, говорят, говорят... О чем-то важном, не отрицаю, но кинематограф при этом исчезает.

«Синдром ТВ» оказывает не только отрицательное влияние, вовсе нет! Большое благо, что в последние годы все чаще звучит с экрана живое, искреннее слово, сказанное от души, а не по бумажке (то, о чем мечтал Дзига Вертов, снимая бетонщицу Белик). Очень важно здесь и другое: синхронные интервью с нашими современниками — бесценные документы времени. К. Симонов был прав, напоминая об их значении для кинолетописи. Но досадно, когда создатели фильмов, талантливые, имеющие богатый творческий опыт, снимают по принципу «интересный герой сам все скажет, и картина готова». При этом пренебрегают другими могучими возможностями кинематографа — изображением, музыкой, монтажом...

Своеобразным протестом против этой тенденции стали «бессловесные» картины, авторы которых демонстративно отказываются от дикторского текста, от слова вообще (другая крайность, тоже во многом спорная). Яркий пример тому — лента «Суматошная жизнь» американского режиссера Реджио и продюсера Копполы, построенная целиком на киноживописи и звуке: ни единого слова, не считая двух-трех надписей в конце! Нечто вроде философской видеопоэмы о человеке в мире XX века... Режиссер рассказывал мне, что он вместе с оператором и композитором на протяжении трех лет обдумывал каждый эпизод, даже каждый кадр: сложные соотношения звука, цвета, композиции кадра...

Творческие поиски в мировой кинопублицистике идут на широком фронте между этими крайними флангами. Но, вероятно, наибольшие удачи ждут художников, которые используют неисчерпаемые потенции кинематографа как синтетического искусства.

Л. М. Кстати сказать, авторское начало часто сказывается и в отношении к выразительным средствам кинематографа. Вот любопытный пример. Совсем недавно почти одновременно вышли две документальные картины на одну и ту же тему. Даже названия у них сходные, и построены они на одинаковом историческом материале: «Год 1945» Карла Гасса (ГДР) и «Тогда, в сорок пятом...» советских документалистов Ю. Занина, Б. Добродеева и Н. Шишлина. Не будем спорить, какой из них лучше, каждый-по-своему интересен. Но какие это разные фильмы по своим стилевым характеристикам! Создатели советского фильма сделали главный упор на рассказы свидетелей и участников событий. Карл Гасс программно отказался от синхронных интервью, сделал ставку на репортажные, изобразительные кинодокументы, на драматизм «драматургии» самого движения жизни...

Я убежден, что искусство только выигрывает от разнообразия творческих решений...

А. Н. И от стремления создателей фильма не двигаться по проторенным дорогам, постоянно искать новое...

От этого в огромной степени зависят привлекательность фильма для зрителей и его реальная действенность в формировании личности нового человека, гражданина конца XX столетия...

Кинематограф 80-х. Дневник

Мэлор СТУРУА

Два героя — человек и улица

Разборы и размышления

«Человек с Пятой авеню» — так называется документальная лента, снятая режиссером Тенгизом Семеновым по сценарию Генриха Боровика и Леонида Замятина.

Человек — это Джозеф Мори, американский безработный, которому вскоре суждено стать и бездомным. Пятая авеню — улица в Нью-Йорке. Несмотря даже на существование полулегендарного Бродвея, именно Пятая авеню является Main Street — Главной улицей Вавилона на Гудзоне. Авторы фильма точно выбрали ведущих героев своего повествования — и человека, и улицу — и уже тем самым заложили основу успеха картины, впечатляюще снятой И. Бганцевым и В. Волковым.

Я не оговорился, улица тоже главный персонаж фильма. Быть может, даже «главнее» человека. Ведь он всего лишь Вергилий-чичероне по всем кругам капиталистического ада, перед которым Дантов выглядит лишь чистилищем. Пятая авеню — своеобразный социальный стержень Манхэттена, на который с пронзительной четкостью насажен весь остров. Она начинается на юге с Вашингтон-сквера, где разбила свои шатры артистическая богема Гринич-Виллиджа, где собираются побренчать на гитарах и поточить лясы нью-йоркские хиппи. Чем дальше к северу, тем больше богема вытесняется торговлей. По обе стороны улицы стоят, прижавшись плечом к плечу, многоэтажные универсальные магазины со всеядным ассортиментом и общедоступными ценами. По мере приближения к Центральному парку эти всеядность и общедоступность катастрофически убывают с каждой стрит, пересекающей Пятую авеню.

Брезгливо отвернувшись от разде-

«ЧЕЛОВЕК С ПЯТОЙ АВЕНЮ»
Авторы фильма: Г. Боровик, Л. Замятин, режиссер Т. Семенов, главный оператор И. Бганцев, оператор В. Волков, звукооператор И. Гунгер. ЦСДФ, 1986.

того бесстыдства 42-й стрит, мировой столицы литературной и кинематографической порнографии, наша авеню устремляется по руслу наиболее густо заквашенной респектабельности, которую олицетворяют крест и доллар — собор святого Патрика и Рокфеллеровский центр. Льнут друг к другу конторы авиационных компаний, похожие на интерьеры жилищ сверхцивилизованных галактик; пароходные агентства, обставленные с экзотической роскошью дворцов магараджей; дорогие книжные лавки и ювелирные магазины, салоны мод и небоскребы автомобильных концернов. Водят хороводы рекламные витрины преуспевающей Америки — деловой и бездельничающей.

Вдоль Центрального парка расположились музеи, вроде Гугенгеймского, и дипломатические кварталы, дорогие отели во главе с «Пьером» и дома нью-йоркской финансовой аристократии, наиболее фешенебельные клубы и наименее посещаемые церкви. Короче, если ты живешь на «Сентрал парк, Ист», то ты действительно живешь, ибо по этому адресу прописана американская элита, делающая деньги в Даун-тауне (нижнем городе) и проживающая их в Ап-тауне (верхнем), курсирующая на черных «кадиллаках» и голубых «мерседесах» между зеленью долларов и Центрального парка.

Но Пятая авеню здесь не кончается, хотя обитатели «Сентрал парк, Ист» и считают, что весь свет на них клином сошелся. Она тянется дальше и, минуя 116-ю стрит, врывается через Моррис-парк в негритянские кварталы города. На этом отрезке знаменитой улицы вы не найдете ни реклам, ни зелени, ни миллионеров. Со всех сторон вас обступает нищета гетто — иногда суровая, иногда живописная. Еще несколько стрит, и Пятая авеню упирается в набережную реки Гарлем. Здесь ей приходит конец.

Так выглядит наша авеню, если не полениться пройтись по ней от и до. Однако «Пятая» не только номер, не только улица, но и понятие: понятие, исключительно суженное и искаженное. Оно существует не в качестве социального стержня, а в качестве синонима роскоши и респектабельности. Пятая авеню как понятие узурпирует всю улицу и одновременно отсекает от нее районы богемы и нищеты. Так удобнее. Кстати, эта любопытная географическая экспансия, узурпация, агрессия, как вам будет угодно, здесь вообще весьма модна и характерна. Так, например, мы говорим: Нью-Йорк, а подразумеваем Манхэттен; или говорим: Америка, а подразумеваем Соединенные Штаты. К сожалению, кое-кто в Вашингтоне и Нью-Йорке распространяет эту игру в географические аббревиатуры и на политику. Недаром покойный газетный король Генри Люс объявил XX век веком американизма, запамятовав, что ход истории — не течение улицы и его нельзя кромсать по своему усмотрению, отсекая начало и конец и оставляя золотую — в прямом смысле слова — середину...

Герой фильма и его Вергилий — Джозеф Мори доживает свои последние дни на Пятой авеню, фешенебельной. И, хотя он ютился в конуре, ему здесь все-таки не место. Повод для выселения весьма тривиален: домохозяйке, видите ли, негде поставить швейную машинку. Но в действительности Джо стал жертвой частнособственнической машины наживы, машины, безжалостно перемалывающей париев. Джо жалуется, что его жизнь не стоит и «двух копеек». Но именно на этой дешевизне человеческих жизней создаются миллионные состояния немногих...

По мне, наиболее впечатляющие кадры фильма — это некрасовские «размышления у парадного подъезда» Нью-Йорка, Америки. Они начинаются с отеля «Плаза».

— Если я попробую туда войти, меня вышвырнут, как грязную собаку,— говорит Джо.

Отель «Плаза»... В Нью-Йорке говорят так: если отель «Стивенс» самый большой в Америке, а «Уолдорф-Астория» — самый великий, то «Плаза», безусловно, самый элегантный.

Расположенный в наиболее фешенебельном скрещении Пятой авеню и Центрального парка, этот отель, ажурный, как брюссельские кружева, и одновременно массивный, как шотландские замки, был и остается главной цитаделью скороспелой американской аристократии. В нем жили поколения Асторов, Вандербильтов, Гульдов и прочих некоронованных королей Нового света. В нем коротали затяжные уик-энды чистокровки Гарварда, Йеля и Принстона. Обилие кинозвезд делало коридоры «Плазы» похожими на Млечный Путь. В период великой депрессии, когда другие отели рушились, словно карточные домики, «Плаза» горделиво высилась посреди развалин, подобно Ноеву ковчегу в дни всемирного потопа.

Сколько было охов и вздохов, когда «Плазу» приобрел техасский нувориш Конрад Хилтон. «Этот Чингисхан с Дальнего Запада превратит нашу герцогиню в мотель!» — ужасались ее многолетние поклонники. Даже привратники «Плазы» в роскошных ливреях презрительно поглядывали на своего нового патрона, владевшего и самым большим, и самым великим, и самым элегантным отелями Америки, и еще сотнями других, менее примечательных, и очаровательной кинозвездой Зазой Габор в придачу. (Для того чтобы завоевать расположение постояльцев и прислуги «Плазы», Чингисхану с Дальнего Запада» пришлось реставрировать знаменитый «Дубовый бар» отеля и присягнуть на верность традиции, согласно которой женщины могут переступить порог этого бара лишь после закрытия нью-йоркской фондовой биржи, то есть после трех часов дня.)

«Плаза» всегда считалась ареной так называемой светской экстравагантности. Ее ничем нельзя было удивить или застать врасплох. Миллионер Эдвард Эллсворт, один из крупнейших спекулянтов недвижимостью, заказывал для своего французского пуделя специальные апартаменты с бассейном и подсобными помещениями для личной горничной и гувернера собаки, и администрация отеля «шла ему навстречу». Строительный магнат Джодж Фуллер преподносил своему десятилетнему сыну игрушечный автомобиль, развивавший тем не менее скорость до сорока километров в час, а администрация «Плазы» мостила для него индивидуальный шоссейный трек в подвальных помещениях отеля. (Мистер Фуллер, не без оснований опасаясь за жизнь своего отпрыска, не разрешал ему выводить игрушечный автомобиль за пределы «Плазы» в бушующую транспортную вакханалию Нью-Йорка.)

Миновав «Плазу», из которой его вышвырнули бы, как грязную собаку, Джо продолжает свою одиссею по фешенебельной Пятой авеню. Он останавливается у «парадных подъездов» властителей Америки и иронически «приценивается» к их квартирам, стоящим миллионы. Швейцары, похожие на дутых генералов, издеваются над ним.

Мне, зрителю, не видны номера домов, у которых останавливается Джо. Быть может, это дом № 800, в котором жила наследница миллионов Джона Д. Рокфеллера-старшего и автомобильного короля Доджа? Или, быть может, это стоящее к северу от него здание № 812 с изумрудным козырьком и со старинными фонарями? Здесь жил экс-губернатор Нью-Йорка и экс-вице-президент Соединенных Штатов миллионер Нельсон Рокфеллер. В обычные дни под изумрудным козырьком дежурил швейцар в серой ливрее. В дни беспокойные — полицейские с походными рациями, в «противобунтных» шлемах и на мотоциклах. А быть может,— это аппартмент-хауз № 810? Здесь жил, до того как стать президентом Сое-

диненных Штатов, адвокат одной из уолл-стритовских контор Ричард Милхауз Никсон. Его квартира оценивалась в сто тысяч долларов, а сейчас продается за двести тысяч, отягченная ростом ренты на недвижимость и ипотеками историзма, как старинные замки, где табель о рангах населяющих их привидений самым серьезным образом влияет на меновую стоимость стреловидных башен и заплесневелых подземелий. Несколько поодаль — резиденция Жаклин Онассис, дочери миллионера, падчерицы миллионера, дважды вдовы — мультимиллионера и миллиардера.

К югу от этих домов, откуда старину Джо, как и из «Плазы», вышвырнули бы подобно грязной собаке, торчит небоскреб отеля «Пьер», принадлежавшего ныне покойному нефтяному магнату и тоже миллиардеру Полю Гетти. В нем обычно останавливаются короли угля, железа и прочих полезных ископаемых, звезды экрана и покорители звезд, восточные владыки и западные дипломаты. На самой верхотуре — на тридцать первом этаже — специальный люкс для владельца отеля, в котором он ни разу не жил. Иногда этот люкс предоставлялся президенту Никсону, когда дела государственные, политические или семейные требовали его присутствия в Нью-Йорке. Тротуар перед отелем покрыт войлоком и обтянут зеленым синтетическим ковром, чтобы ногам великих мира сего, под тяжестью которых он изнемогает, было мягко ступать.

За небоскребом отеля «Пьер» — небоскреб автомобильной компании «Дженерал моторс»: шестьдесят этажей стали, стекла и бетона, вонзившиеся в небо, навечно замутненное смогом, семьдесят процентов которого поставляет продукция этого концерна. «Что хорошо для «Дженерал моторс» — хорошо для Соединенных Штатов»,— невольно вспоминается, когда закидываешь голову, пытаясь охватить единым взором пирамиду корпоративных фараонов Америки, предстающих на экране.

Я вижу Джо Мори проходящим мимо клуба «Никкербоккер» на Пятой авеню. Дом № 800 и здание клуба разделяет лишь серая безобразная стена, уродство которой не в состоянии скрыть косметика плюща, расползшегося по ней мириадами зеленых ящериц. Членами клуба являются представители верхушки американского и международного истеблишмента, отвечающие требованиям скользкого и неуловимого понятия «джентльмен». (Даже Ричард Милхауз Никсон, бывший президент Соединенных Штатов Америки, так и не удостоился этой высокой чести.) Таковых на сегодняшний день шестьсот человек. (Список соискателей растянулся на десятки лет вперед, прихватив начало двадцать первого века и третьего тысячелетия.) Среди членов банкир Дуглас Диллон и глава секты исмаилитов, «живой бог» и плейбой — прожигатель жизни Ага-хан, взвод британских лордов, французских графов и итальянских князей, столпы сионистского капитала Леман, Леб, Варбург, Зелигман и «кое-кто еще».

С утра до ночи бьет жизнь ключом на Пятой авеню (бьет она и Джо Мори), где прописан, говоря словами поэта, капитал, Его Препохабие. Швейцары в ливреях всех цветов радуги не успевают открывать двери тяжелых бронированных лимузинов и легких спортивных автомобилей, из которых вываливаются чековые книжки и двуногие денежные мешки. Они вываливаются и расползаются по своим клубам и отелям. Завтракают, обедают, ужинают. Делают миллионы долларов между коктейлем из креветок и бифштексом «миньон» и обрекают на безработицу миллионы людей между кофе с ликером и сигарами. Они выбирают десерт для своих дам и кандидатов в президенты для своей страны. Дамы, следящие за осиностью талий как за зеницей ока, порой отказываются от их выбо-

ра. Страна не может позволить себе подобной роскоши. Я имею в виду право выбора, а не осиные талии... Жизнь бьет ключом на этой улице. Сюда не доносятся стоны палестинских беженцев и рев рахитичных детей Аппалачей, слово «Сонгми» воспринимается лишь в контексте с деликатесами восточной кухни, а негритянские лица — исключительно в лакейских позументах и околышах. В вертящихся зеркальных дверях «Пьера» и «Плазы», словно белка в колесе, вращается высшее общество, и от этого непрестанного калейдоскопического вращения все сливается в неопределенный цвет нью-йоркского смога — и меха, и бриллианты, и лысины,— в неопределенный цвет того самого смога, семьдесят процентов которого поставляет продукция «Дженерал моторс». Вращается высшее общество в вертящихся зеркальных дверях «Пьера» и «Плазы», на паркете «Никкербоккера» и апартмент-хаузов с изумрудными козырьками и фонарями эпохи позднего Возрождения. А вокруг него вращается Америка — от океана до океана, ибо здесь, как когда-то за Суэцем, уже не действуют десять ветхозаветных заповедей, вернее, от быстрого вращения они тоже слились в одну: «Что хорошо для «Дженерал моторс» — хорошо для Соединенных Штатов».

Но то, что хорошо для «Дженерал моторс», плохо для Джо Мори и миллионов ему подобных. С экрана несутся его гневные слова, обращенные к жителям фешенебельной Пятой авеню, то есть, по сути дела, к подлинным хозяевам Америки:

— Они мечтают, чтобы прошли мусороуборочные машины, собрали бы всех бездомных и вывезли их на городскую свалку. Недавно на Пятьдесят восьмой улице хозяин ночлежки выбросил пятьдесят человек. На холод. А ему плевать. Пусть выматываются из города и не тормозят прогресс. Они называют это прогрессом. Вы видели тут рекламу по телевидению? Жена одного миллиардера говорит: «По ночам я люблю смотреть из окна на всю недвижимость, которая принадлежит моему мужу!»

Да, для одних Америка — недвижимость, для других — мачеха. Именно те, первые, кто рассматривает все Соединенные Штаты — от Атлантического океана до Тихого — как свою недвижимость, превратили страну из родины в мачеху для миллионов и миллионов Джо, людей с улицы, без недвижимости и даже без какой-нибудь надежды...

Несмотря на то что в профессиональной кинокритике я скорее «человек с улицы», чем с «Пятой авеню», все-таки беру на себя смелость утверждать: фильм «Человек с Пятой авеню» во многом новаторский в советском документальном кино, во всяком случае в документальном кино на международную тематику. Мне довелось видеть много лент, посвященных Соединенным Штатам, и даже непосредственно участвовать в создании некоторых из них. Однако, пожалуй, редко кому удавалось столь решительно приблизить повествование к зрителю, как авторам этого фильма.

Успех ленты во многом определяется сюжетно-фабульным ходом, найденным ее создателями. Они практически отказались от авторского текста, начитываемого диктором, предоставив это право реальному человеку — безработному и бездомному Джо Мори. Такой ход придал всей картине доверительный характер, максимально сопряг события с их эпицентром, позволил еще глубже заглянуть в клоаку капиталистического мира. Джо не только великолепно знает, о чем говорит. (Знают это, конечно же, и авторы фильма.) Он сам пережил, сам испытал на себе это горькое знание. Вот что передается в первую очередь зрителю, вызывая у него не только интерес, но и сопереживание. А эффект сопереживания в данном случае имеет решающее значение, ибо зритель абстрактно, статистически

уже знаком с прелестями «американского образа жизни».

Джо Мори не играет. Не играет даже самого себя. И это очень важный момент. Авторы фильма проявили завидное чувство такта, чувство меры, не навязав своему герою игровую экзальтацию, условность экрана. Сделай они это, и из документального кино исчезла бы его суть — документальность. Джо Мори предельно сдержан, даже сух, лишь изредка он позволяет себе иронию, сарказм. Тем самым он подчеркивает: его судьба — не исключение, ее разделяют миллионы американцев. Статистика безжалостно подтверждает это. Согласно только что опубликованным данным Совета действий за обеспечение полной занятости в США, уровень безработицы в Соединенных Штатах составляет около 14 миллионов человек, то есть почти в два раза больше, чем официальные цифры рейгановской администрации. Джо Мори — один из этих четырнадцати миллионов.

Так совпало, что авторы фильма поставили точку в работе над ним как раз в то время, когда президент Рейган обратился к конгрессу с посланием «О положении страны» и внес законопроект бюджета на новый финансовый год. Это чисто хронологическое совпадение подчеркивает еще одну сильную сторону картины — ее животрепещущую актуальность. Фильм словно иллюстрирует послание и бюджет, ставя с головы на ноги их пропагандистскую архитектонику. Он показывает, как приносится в жертву политике гонки вооружений, алчным интересам монополий благосостояние народа.

Пытаясь обуздать вырвавшийся из-под контроля дефицит федерального бюджета, не затрагивая при этом аппетиты Пентагона, новый бюджет безжалостно опрокидывает на прокрустово ложе статьи и расходы на социальные нужды. Чтобы подчеркнуть этот антигуманный характер рейгановского бюджета, организация «Общественность за созидательное ненасилие» обнародовала свое собственное послание «О положении страны». С символическим вызовом это послание было зачитано со ступеней ночлежки, расположенной буквально в двух шагах от конгресса США, где витийствовал Рейган. В этом «самозванном» послании говорилось о том, что миллионы мужчин и женщин влачат жалкое существование, что у них нет пищи, нет крыши над головой. Вынужден был признать это и сам президент. Он говорил, что «тяжелое положение бедняков становится все более ужасающим». Но в контексте всего законопроекта — гонки вооружений и наступления на жизненные права трудящихся — подобное признание выглядело лишь лицемерной риторикой. Достаточно сказать, что, по данным профсоюзов, до 40 процентов населения Соединенных Штатов Америки живет в бедности или на ее грани.

Отношение к детям — точное мерило социальной гуманности общества. Ведь речь идет о будущем. Так вот, ныне в Соединенных Штатах каждый четвертый ребенок ложится спать голодным. За последние пять лет в этой стране от нищеты детей умерло больше, чем погибло американцев в годы «грязной войны» в Индокитае. Наркомания, проституция, преступность, безработица — вот будущее огромной части молодого поколения самой богатой капиталистической страны мира. В фильме проблеме молодежи отводится особое место, и кадры, посвященные ей, особенно впечатляют, потрясают, вызывают негодование. Вот, например, история Сэнди Дуглас. Последние четыре года жизни, своей недолгой жизни, Сэнди зарабатывала съемками в порнографических фильмах и журналах, затем проституцией. Ее трижды арестовывали, но всякий раз отпускали, даже не выяснив точно домашнего адреса, даже не поинтересовавшись, кто ее родители. Она умерла от слишком сильной дозы нарко-

тиков. А было ей всего... двенадцать лет!

История Сэнди возвращает меня к недалекому прошлому, когда я работал собственным корреспондентом «Известий» в Нью-Йорке. Уолту Уондермиеру тоже было всего двенадцать лет. Его нашли мертвым в общественной уборной. Рядом с ним на полу валялись два пластиковых пакетика из-под героина, шприц и мензурка. Мальчишка был одет в рубашку, украшенную вышивкой-афоризмом: «Мне так хочется укусить кого-нибудь. Я ищу разрядку для своей внутренней напряженности». Весть о трагической гибели Уолта облетела всю страну. Не потому, что смерть от злоупотребления наркотиками здесь в диковинку. «Просто» Уолт оказался их самой юной жертвой, по крайней мере из тех, кто был зарегистрирован в конторских книгах министерства здравоохранения и ФБР.

Уолта положили в гроб, нарядив в костюм с позолотой, о котором он мечтал всю свою короткую жизнь, но который был не по карману его родителям. «Здесь Уолт?» — спрашивали робко его школьные товарищи, заглядывая в комнату, где был установлен гроб с телом самого маленького наркомана Америки. А в углу заливалась слезами его крестная мать. «В моих ушах еще звучит плач новорожденного Уолта, когда его принимали в Гарлемском госпитале. И вот все кончено»,— повторяла она, всхлипывая.

Трагическая жизнь Сэнди Дуглас и Уолта Уондермиера — не исключение, как и бездомное существование Джо Мори. У них общие корни, одни истоки.

В течение последнего времени Национальный институт здравоохранения США проводит на базе научных лабораторий Флоридского университета изучение акустических характеристик новорожденных. Записывая и прослушивая десятки тысяч метров пленки, экспериментаторы пытаются установить закономерности младенческого «вокала», чтобы помочь матерям отличить плач, вызываемый голодом, от плача, вызываемого болью. Как сообщает доктор Томас Мюрри, возглавляющий эту работу, в ходе экспериментов врачи пришли к выводу, что дети грудного возраста склонны скорее смеяться, чем плакать; вызвать у них смех, оказывается, гораздо легче, чем слезы.

Не знаю, как с научной точки зрения, но с простой человеческой, это прекрасно и символично. Дети — наше будущее, они рождаются для счастья, их называют цветами жизни. Но как часто сама жизнь топчет эти цветы! Как часто, оторвавшись от материнского подола и сделав первые самостоятельные шаги в большой мир, дети склонны скорее плакать, чем смеяться. В фильме «Человек с Пятой авеню» мы слышим этот раздирающий душу плач. И не только детей Америки.

Плач на реках вашингтонских, на главных улицах Соединенных Штатов звучит своеобразным рефреном ко всему повествованию, начиная от популярной песни Брюса Спрингстина, кончая последней дикторской ремаркой: «22 ноября 1985 года Джо Мори был выселен из своей комнаты возле Пятой авеню в Нью-Йорке». Кстати, хочу отметить, что звук — одно из мощнейших средств эмоционального воздействия картины. Великолепна работа ветерана звукооператора И. Гунгера. Он имел дело с многопластовой фактурой: разговор Джо, ведущийся по-английски, его перевод на русский язык, авторский комментарий и, наконец, так называемые «шумы». И. Гунгеру удалось сплавить их воедино. От этого выиграла не только эмоциональность, но и достоверность ленты.

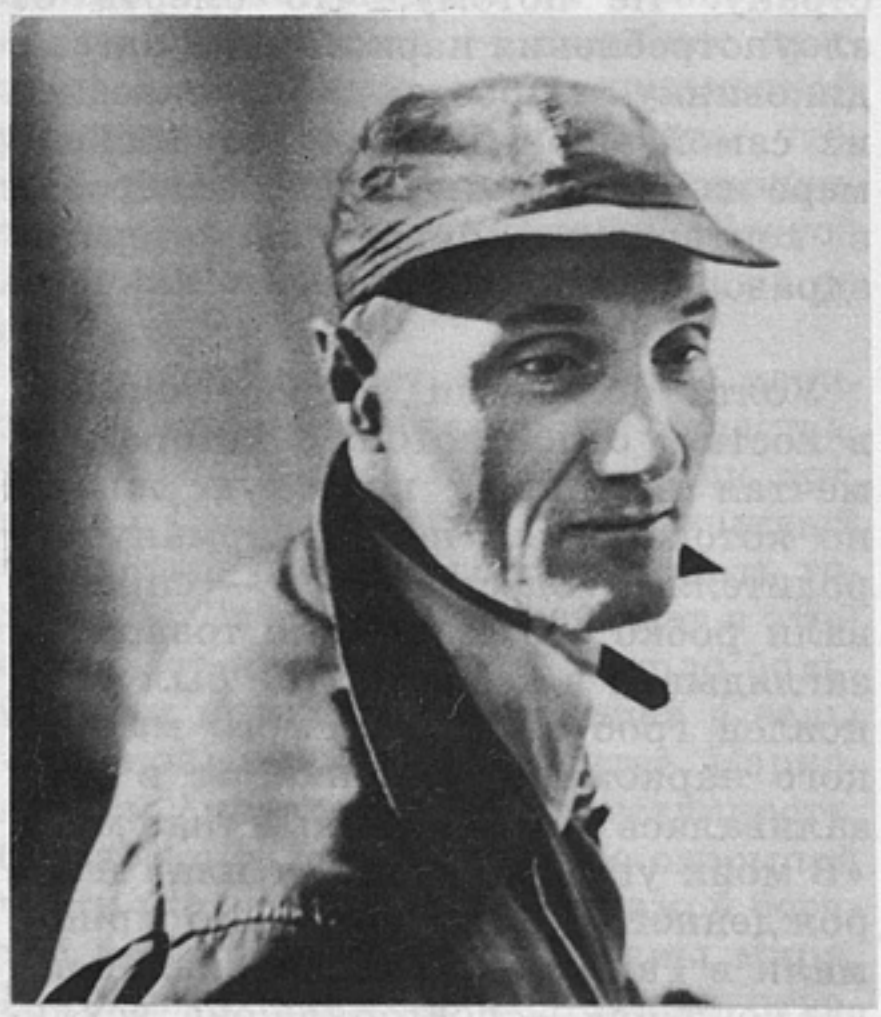
Конечно, в фильме «Человек с Пятой авеню» не все равноценно, кое-где врывается скороговорка, кое-где всплывают случайности. Отнюдь не «симпатична» демонстрация против абортов. С этим требованием, демаго-

гически обосновываемым «святостью жизни», выступают наиболее консервативные республиканцы, целясь в действительности в равноправие женщин.

Однако эти неточности, кстати, легко устранимые, конечно же, отнюдь не снижают общей высокой оценки фильма. Когда-то в одном из своих стихотворений Владимир Маяковский писал о корчах улицы, улицы безъязыкой, «которой нечем разговаривать». Авторы фильма дали возможность заговорить Главной улице Америки — Пятой авеню в Нью-Йорке и рассказать простыми словами вышвырнутого на свалку безработного и бездомного об Америке без грима, без рекламы.

«Пусть люди узнают, что здесь происходит...»

Монолог Джозефа Мори, американца, человека с Пятой авеню



— Это моя комната. Я живу в ней двенадцать лет. Но через две недели, 22 ноября, меня выгонят. Моей домохозяйке эта комната понадобилась для шитья. Все, что у меня было, я уже постепенно вынес на улицу. А 22 ноября уйду сам. Вот здесь у меня был книжный шкаф, двести книг. Тут — стул, лампа, стол. Я платил за эти шесть метров сто долларов в месяц. Недешево. Но терпимо. У моей хозяйки только в этом доме двадцать две комнаты. А в семье трое: она, муж и ребенок. И еще несколько домов, которые она сдает. Но она выкидывает меня на улицу. Ей некуда поставить швейную машинку. На самом деле она собирается отремонтировать дом и сдавать все эти комнаты за огромную плату. Я прочел книгу «Убийство женщины с кошелкой». Ее выгнали на улицу, как и меня. И вскоре нашли убитой в парке. Полмили отсюда. В Нью-Йорке — тысячи таких бездомных. Потому что цена на жилье бешеная. Я здесь двенадцать лет. Аккуратно платил. Но четыре года назад она купила этот дом и теперь выгоняет меня. Вот бу-

Запись по фильму

маги. Я подал в суд. Но закон разрешает ей делать, что ей вздумается. Она владелица. А моя жизнь не стоит и двух копеек. Я сказал ей: если вы меня выгоните на улицу, я объявлю голодовку и умру. Я умолял ее оставить меня. Говорил, что буду убирать весь дом, выносить мусор. Но она захлопнула дверь прямо передо мной. Я ей говорю: «Должно же у вас быть сердце!» Но для нее это пустой звук. Меня можно выкинуть. Хотя я все-таки человек, а не мусор.

...Я в своей жизни перепробовал всякой работы. Был рабочим, вышибалой в ночном клубе, силачом в цирке. Был учителем английского языка, учителем физкультуры. Кем только не был. Теперь работы нет.

Если тебе больше сорока, работу отыскать почти невозможно. Компании стараются от тебя отделаться. Не хотят платить страховку. Первый вопрос, который тебе задают в больнице: «А у тебя есть медицинская страховка? Нет? Проваливай!» А если есть маленькая, будут только вид делать, что помогают тебе, что лечат тебя... Люди иногда не представляют, как тут трудно. У этой страны гигантский красивый фасад. Но посмотришь за угол, и страшно становится. Страна богатая, а бедных с каждым днем все больше. Издали в это трудно поверить, но это так.

...Я стою на Пятой авеню возле отеля «Плаза», одного из самых дорогих отелей. Если я попробую туда войти, меня вышвырнут, как грязную собаку... Обычно, когда говорят «Пятая авеню», имеют в виду вот эту ее часть — богатую. Но ведь есть другая Пятая авеню — в восточном Гарлеме. Ее никто не называет Пятой авеню, хотя это та же улица. Между ними пропасть. На этой Пятой люди богатеют, на той Пятой — гибнут.

...Я очень мало трачу. Хожу пешком, не курю, не пью, очень мало ем. Даже заставил себя стать вегетарианцем. И все равно на еду не хватает. А если бы я позволял себе хотя бы крошечные удовольствия, я вообще бы остался без денег. Трачу только на самое необходимое, без чего невозможно прожить.

У людей одна цель — деньги. Это превратилось в болезнь. Человек заработал сто тысяч — ему нужно двести. Потом миллион. И это повсюду. Даже самый захудалый подражает богачу. Такое правило игры. Тут недавно одному досталось наследство — миллион долларов. Он не смог удержаться и украл двенадцать тысяч. Судья спрашивает: «Я просто не понимаю, у вас столько денег, зачем вам нужны были эти двенадцать тысяч?» Они просто не владеют собой. Попробуйте сказать им: «Остановитесь!» Они тут же решат, что вы больны.

Я не могу терпеть этот психоз, поэтому я «чужак». Я знаю, должны быть еще такие люди, как я. Но у нас так: если вы не ведете речь о деньгах — до свидания! Каждая вторая фраза должна быть о том, что ты купил, что ты продал, сколько заработал на этом.

...Мне не нужны сумасшедшие деньги. Все, что мне нужно, это работа, моя комната, книги, мир и спокойствие. Так я и мечтал доживать свой век. Но работы нет. А через две недели меня выгонят в преисподнюю. В город, в котором нет места для меня.

...Здесь есть гетто. Дома сожжены, будто война прошла. Это та же самая улица — Пятая авеню. А в южном Бронксе и в некоторых других местах еще хуже. Люди слоняются без дела. Полно свободного времени, и никакой возможности найти работу... Люди побогаче стараются проскочить эти районы побыстрее на своих машинах. Сюда попадаешь будто на Луну. Но даже и из этих мест бездомных скоро выгонят. Вы знаете, почему? Домовладельцы уже размышляют: «Э-э, вот где я построю дом!» И уже подсчитывают в уме доходы. А чтобы поскорее выгнать жильцов, поджигают свои дома и получают страховку. Люди пытаются бороться. Но разве им совладать с хозяевами!

...Неужели во всем городе не найдется комнаты для меня?

...В этой стране климат расовой ненависти... Вы идете по этому городу и видите, что черные с подозрением относятся к белым. Белые — к черным. Католики — к евреям. Евреи — к католикам. Протестанты — против католиков и евреев. Все друг с другом враждуют в этом городе.

Говорят «права человека»... Ну, какие тут могут быть человеческие права! Мне в них отказано. Меня выгоняют на улицу. Подавай в суд, не подавай — бесполезно. Закон на стороне хозяев. Где же мои человеческие права? Мне жалко детей. Сложно быть взрослым. Тяжело быть

пожилым. Но взрослеть, становиться человеком — это самое трудное. Ведь они здесь не могут получить хорошего образования. С самого рождения неравноправны. Как же им выбраться отсюда? Никаких шансов. Никаких! Навсегда, пожизненно — в гетто...

...Порнофильмы, проституция, наркотики — в этом бизнесе столько денег! Столько людей живет этим, что никто не может прекратить это преступление. У нас ведь как мыслят: на чем бы ты ни зарабатывал — все хорошо, если это дает деньги. Даже если ты уничтожаешь молодые души...

В Нью-Йорке сотни тысяч наркоманов. Те, от кого вы никогда не смогли бы ожидать, выходят из оффисов в обеденный перерыв и покупают кокаин. Пройдите вдоль Центрального парка, и вы увидите, как повсюду продают наркотики. Да и по всему городу. Полиция отворачивается. Если им приказывают вмешаться, то торговцы наркотиками просто переходят на другую улицу. Тогда полицейский говорит: «Это не мой район». И везде — насилие, в кино, по телевидению. И когда встречают насилие и страдание в жизни — это не производит никакого впечатления. Люди уже привыкли к жестокости. Их приучили.

...Однажды я написал письмо архиепископу в собор святого Патрика. Самому главному религиозному лицу Америки. «Ваше преосвященство,— написал я,— я один из вашей паствы, один из детей божьих. Помогите мне! Напишите письмо хозяйке, чтобы не выбрасывала меня на улицу». Но не получил от него ответа. Ни строчки!.. Ничего!

...Я понял: чем ты сильнее в душе, тем меньше тебе требуется внешних благ. Только нужно осознать это. Духовная жизнь — вот что важно. Она ничего не имеет общего с церковью. Я говорю о силе человеческого духа. Вот и все.

Они выбрасывают на войну деньги, как на ветер. На эти деньги могли бы жить миллионы людей. Но им нужны миллиардные контракты. Чем больше денег тратят они на военные программы, тем больше бездомных, несчастных, больных вокруг. Деньги крадут у людей и бросают на вооружение. Они заинтересованы только в одном: как сохранить свою власть. Вот почему они это делают. Им безразличны судьбы людей. То, что происходит,— это преступление. Страшное преступление. Я больше не могу выносить всего этого. Просто не могу.

...Я знаю многих людей с кошелками. Надеюсь, что сам я все-таки не превращусь в бродягу. Не позволю себе опуститься. Найду какую-нибудь дорогу. Однажды в зоопарке я увидел старушку, которая стояла перед клеткой с попугаями и разговаривала с ними. Я спросил: «Вы что, знаете этих попугаев?» А она ответила: «Эти попугаи — настоящие люди. С ними можно поговорить. А вокруг нас — не люди. Они не отвечают. Только подойдешь к ним — уже начинают нервничать, раздражаться...» На прошлой неделе сожгли в метро бездомного. Он лежал, укрывшись газетами, а кто-то подошел, поджег газеты, и он сгорел. Полно хулиганов, которые находят удовольствие в этом. Сколько было случаев, когда бездомного обольют керосином, бросят спичку и уйдут...

...Я решил подыскать в парке дерево. Заберусь наверх, повешу там гамак. Чтобы меня никто не видел.

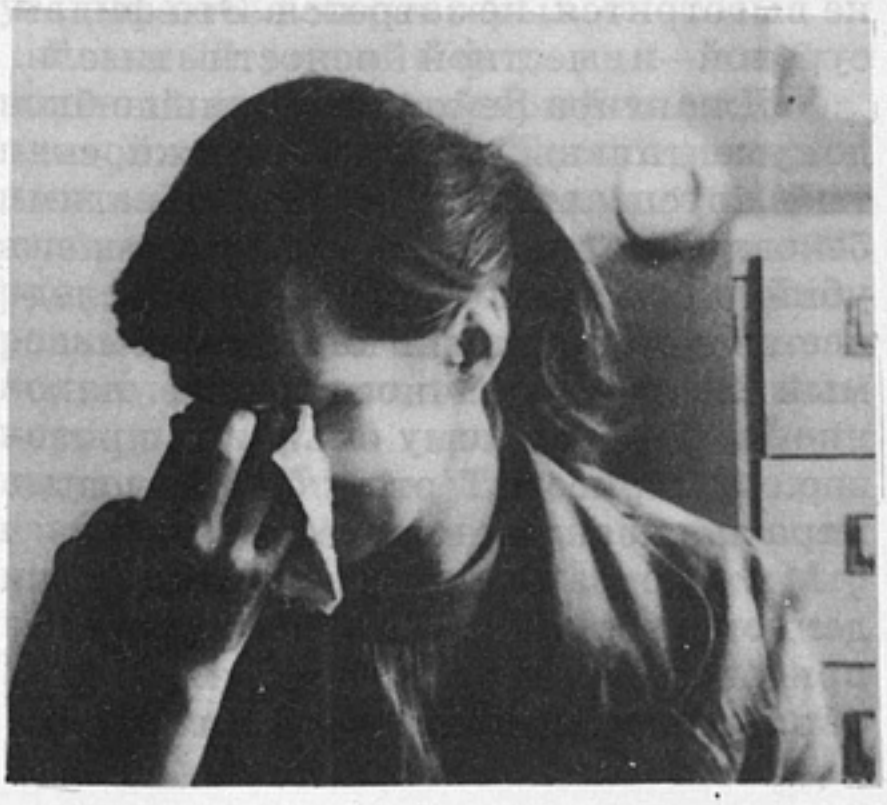
Когда я думаю о будущем, мне жить не хочется. Когда вы, кинематографисты, появились, мне стало легче, потому что я вдруг почувствовал что-то вроде надежды. Люди хотя бы узнают, что здесь происходит. А то просто жить не хотелось. Лезли в голову сумасшедшие мысли. Эти дни с вами, как глоток свежего воздуха. Вы делаете фильм. Но этим и мне помогаете. Если бы вы знали, как мне было плохо...

Печальный день сегодня, хмурый. Но я все-таки надеюсь на лучшее будущее. Еще я надеюсь, что когда-нибудь увижу вас снова. Вы оказались хорошими друзьями. Приезжайте еще раз...

Александр МИТТА

Шоковая терапия

Разборы и размышления



Да, тягостный это был просмотр — бесконечная угнетающая череда единообразного по сути калейдоскопа лиц. Менялся национальный облик персонажей. Эстонцев и латышей сменяли украинцы и русские. Женщины чередовались с мужчинами. А все собиралось в один коллективный портрет, будто калька на кальку накладывалось лицо на лицо, создавая тип. Ох какой горький тип, ужасающий своим примитивизмом, отчаянием, злобным безволием, испуганной агрессивностью и недоумением перед всем. Перед вопросами, на которые нет ответа... Перед ситуациями, из которых нет выхода... Перед детьми, которые не хотят прощать и не могут полюбить. Даже дети в этом огромном многолюдном портрете не вносили привычного радостного света. Дети, лишенные любви, дети, затаившие обиду, дети, не по-детски суровые. Были и другие, на которых нельзя было смотреть без отчаяния. Но о них позже. Они — жертвы... А виновный, слепленный из десятков таких разных и таких похожих, назывался: пьяница, алкоголик, пропойца.

Не мягко говоря

Искусство, святая задача которого показывать человеку богатство и многокрасочную сложность мира, на этот раз высветило убогую ущербность горького обыденного зла — пьянства.

Смотрел я один за другим короткометражные документальные фильмы, снятые на разных студиях страны, в разных республиках. Это была малая часть, снято, наверное, больше сотни таких фильмов. Как сказали мне, для просмотра редакцией были отобраны картины из лучших.

И первое, что хочется сказать, это слова уважения и благодарности людям, которые взвалили на себя эту неблагодарную работу. Кто-то должен был ее делать. Эта работа нужная. Она нужна и впредь. К горю нашему, ее не скоро переделаешь. Я не хочу

оценивать эту уже проделанную часть необходимой работы, как придирчивый критик. Я и не являюсь таковым. И если задам вопросы или выскажу пожелания, то лишь от стремления увидеть поскорее отвратительное зло нашей жизни побежденным, полностью искорененным, втоптанным в трудовую землю.

Сейчас самым расхожим, самым, я бы сказал, модным выражением в критических статьях стало выражение «мягко говоря», мол, надо бы сказать порезче, но проявим сдержанность. И вот жулика называют «мягко говоря, не вполне честным человеком», бездельника «мягко говоря, не слишком трудолюбивым», придурка в служебном кресле, чья глупость дорого обходится государству «мягко говоря, не слишком компетентным». Безнравственную женщину, которую гений русской речи Лев Николаевич Толстой заклеймил хлестким, как плевок презрения, словом (смотри шедевр мировой литературы роман «Воскресение»), такую женщину мы называем «мягко говоря, не самой нравственной». Все эти примеры я собрал из реальных статей, их можно множить и множить. Что это нынче стало с критической речью? Ведь явление, описанное такими словами, становится расплывчатым.

Конечно, все определяет контекст, в котором употребляются сильные выражения. Но пьянство — это именно тот контекст, где резкость, крайняя резкость суждений и выражений необходима. Потому что поставлена перед нами задача излечить общество, искоренить зло, отсечь больное от здорового или поддающегося излечению.

Хирург с мягким скальпелем — убийца, а не лекарь. Нам необходимы и фильмы острые, как скальпель хирурга, и суждения о них, лишенные обтекаемости, эвфемизмов и викторианской уклончивости выражений. Иначе мы не помощники партии в борьбе за уничтожение врага — пьянства в быту и на производстве.

Поэтому в этих размышлениях о фильмах, посвященных борьбе с алкоголизмом, я не хотел бы говорить мягко и уклончиво. Когда больно, скрипишь зубами, стонешь или кричишь. Врачи говорят — кричать полезно.

Ясное мужество мысли

Начну с самого лучшего, на мой взгляд, фильма. И самого действенного — это азербайджанская картина, снятая по сценарию Рустама Ибрагимбекова режиссером Джангиром Зейналовым. «Отверженные» — фильм о лагере трудового перевоспитания алкоголиков. Фильм-предостережение. Но он не пугает. Фильм, где говорят алкоголики, которых общество, потеряв терпение, схватило за руки и определило на особый режим содержания и излечения. Лица, на которые жизнь нанесла несмываемый грим отчаяния и надежды. Но в фильме нет карикатур. Есть люди. И есть реальность горького похмелья. Бараки. Марширующие на работу колонны людей в одинаковых спецовках. Много людей. В этом фильме все подчинено тому, чтобы у зрителя в сознании возник образ пьянства как социально тревожного явления. Он оседает в памяти тяжелый и слитный, как свинцовое грузило. Думаю, долго не выветрится, не затрется. Это фильм суровой и честной ясности мысли.

У Джангира Зейналова раньше был документальный фильм, также снятый по сценарию Рустама Ибрагимбекова, про человека, совершившего убийство в пьяной драке,— «Последнее слово». Там был кадр незабываемый по многозначности, силе лаконизма. Осужденному объявили приговор. А приговор этот был высшая мера наказания — расстрел.

Мы смотрели прямо в лицо осужденному все время, пока зачитывался приговор, и в те мгновения, когда объявили ему его судьбу. Ничто не из-

менилось в лице осужденного. Не может человек осознать, что он не будет жить. Не знаю, что чувствовали в эти минуты зрители в кино... Забыть они это не смогут никогда. Думаю, что беспощадная ясность кинодокумента не имеет себе равных в силе воспитания. И этот кадр, надеюсь, остановит не одну руку по дороге к бутылке или к ножу.

Когда видишь, как действенна бывает определенность острого взгляда на опасные явления нашей жизни, начинаешь относиться к уклончивому мягкоговорению с презрением, как к способу спекуляции на больной теме или паразитической жизни на больной проблеме.

Два мнения об одном фильме

В картине Украинской студии хроникально-документальных фильмов «Возвращение» режиссера А. Коваля тема дана, пожалуй, в наибольшем приближении к художественной трактовке. Это, собственно, и не документальный фильм, а документально-художественная новелла. Режиссер-оператор Александр Коваль — человек явно одаренный. Хотя...

Интересно выбраны типажи героев. В портретах излечивающегося от алкоголизма и врача наркологического диспансера есть точность наблюдения, угадываются характеры.

Главный «герой» фильма — слабовольный человек, который пьет из-за плохой жены. Бывает. Есть отдельные плохие женщины и отдельные слабовольные мужчины, лечат их по-старому и по-новому, лечат, в частности, разными впечатлениями, в том числе искусством. Везут, к примеру, на экскурсию в другой город, в Ленинград, ведут в Эрмитаж. Там герой долго глядит на шедевр мирового искусства, на отдельно взятое, крупно показанное изображение Марии с младенцем Иисусом.

Похожее мы видели много лет назад, снятое в том же самом месте, в ленинградском фильме «Взгляните на лицо» режиссеров Павла Когана и Петра Мостового. Тогда это ошеломляло. Но там была скрытая камера и возможность выбрать самые выразительные лица из сотен людей. И еще одно, решающее различие: кинокамера запечатлела совершенно трезвых людей и потому способных к одухотворенному восторгу, на что, как известно из медицины, алкоголик не способен, поскольку пьянство в первую очередь поражает самые тонкие, самые высокоорганизованные рецепторы высшей нервной деятельности.

Потом режиссер Сергей Соловьев разработал этот же мотив в фильме «Сто дней после детства», использовав «Джоконду» Леонардо да Винчи. Кто мог ему помешать, если он был сценаристом того первого документального фильма? Но он, помнится, разработал и развил тему как дискуссионную, а на вооружение взял «самый-самый», безусловный шедевр мировой живописи.

А у Коваля нет эмоционального, заражающего объекта. Есть как бы некий знак шедевра. Я еще подумал: почему этот излечивающийся пациент не посмотрит на Рембрандтово «Возвращение блудного сына». Вроде бы ближе по теме. И сообразил: «Рембрандт выставлен неудобно, точка для отхода камеры маловата. А здесь технологически удобнее. Есть откуда подойти с камерой. Есть где мизансцену развести, чтобы уже окончательно лишить сцену ауры документального присутствия.

И разводят. Выздоравливающий с естественной для несколько ущербного организма индифферентностью взгляда проявляет вежливое внимание к шедевру. И, в общем-то, эпизод выглядит почти как новый. Если не помнить, что он уже, как говорят, «б.у.» и снят из-за чужого плеча, то вполне проскакивает.

Нет, друзья, это не дело — лечить от пьянства да Винчи или Бетхове-

ном. Давайте все-таки, как говорят в народе, «мясо отдельно, а мухи отдельно». Не надо их класть на весы в комплекте. Пусть Рафаэль остается для трезвых. Его и трезвому-то следует воспринимать с большим напряжением духовных сил и предельной сосредоточенностью, свойственной далеко не каждому.

Есть несерьезное отношение к важной теме и неуважение к вершинам творческого духа в таком свободном манипулировании несовместимыми объектами, которое выявлено в этом фильме.

— Стоп, товарищ критик. Мы вас поняли. Может быть, в чем-то и согласны. А в чем-то возразим. В фильме А. Коваля мы видим развернутый портрет человека, который выбирается из мрачной трясины пьянства. Видим людей, которые помогают ему в этом. Вы много видели фильмов, где бы человек в такой ситуации был рассмотрен внимательно, уважительно, с сочувствием? Не много? Значит, это полезный опыт. Вам заметен наигрыш в поведении людей, которых камера снимает явно и долго?

— Не заметен.

— Значит, вы им верите? Они живут в кадре со своей болью, нерешаемыми проблемами.

По-моему, это немало. Главное в этом фильме возникает, когда люди говорят. Лечащий врач Пехотина говорит об алкоголизме у молодых людей: «Стадии деградации настолько быстро сменяют одна другую. Это как злокачественная болезнь...», «Мы бьемся, а торговля делает план, и бормотуху продают всюду из-под полы...»

Экран помогает понять, как сложна работа врача-нарколога, как непрочны бывают временные победы, как страшна эта болезнь, агрессивно набрасывающаяся на податливые организмы. Человеку, который борется с тяжелой и трудноизлечимой болезнью, важно увидеть кого-то, кто так же, как и он, борется и, может быть, победит. Одна из благородных задач искусства вообще и кинематографа в частности — помочь человеку избавиться от одиночества, протянуть с экрана руку поддержки. В фильме Коваля есть этот социальный жест сочувствия. Это немало. Фильм подробно разбирает лишь одну из судеб, прослеживает лишь одну из связей: больной и врач. Но глядит внимательно, и надежда, которую дает фильм, не обманывает мажорной бодростью. Владимир Веревкин, главный персонаж фильма, говорит:

— Если бы повторить все сначала, все было бы совершенно по-другому... Но никогда это не повторится... И вот я постараюсь начать все сначала.

Зачем такие противоречивые суждения о фильме? Не проще ли отметить достоинства и недостатки, сбалансировать итог? Когда-то в молодости я, начиная жизнь в кино, работал со звукооператором, который трудился в группе у Эйзенштейна. От него я услышал как-то, что Сергей Михайлович любил говорить: «Когда хвалят — это, конечно, хорошо, но когда ругают — тоже неплохо. Хуже всего, когда молчат. А лучше всего, когда хвалят и ругают за одно и то же».

Нетрудно понять, почему последнее лучше. Потому что фильм тогда возникает как реальность, независимая от суждений. Одному нравится, другому нет — это точки зрения. Их может быть много.

Фильм А. Коваля при всех его несовершенствах предлагает вполне определенный аспект решения важной темы. Он уязвим для критики, в нем есть несовершенства. Но модель фильма-поддержки, фильма-собеседника важна и перспективна. Не многого мы добьемся, если будем только клеймить и искоренять. Задача вернуть в здоровую семью оступившегося, даже упавшего человека — это задача для искусства. Будем ждать следующих фильмов на этом плодотворном пути.

Дети — жертвы пьянства

Маленький фильм, где нравственная цельность художников и творческий потенциал находятся в гармоничном единстве, называется «Мне страшно рисовать маму» (авторы сценария В. Чернега и О. Самолевская, режиссер О. Самолевская, «Киевнаучфильм»). На мой взгляд, этот фильм может стать рядом с работой азербайджанских документалистов как яркая удача в художественно-пропагандистской работе. Ведь странные превращения происходят с вопросами пропаганды в художественных фильмах. Как только пропагандистский замысел становится явным, как только заметны стали назидательные усилия режиссера, действенный эффект пропагандистской работы растворяется до исчезновения. Когда же мы угадываем в фильме жизнь, увиденную художником под углом определенного решения проблемы, эта жизнь как будто сама формирует пропагандистский тезис, и мы проникаемся идеей автора. Но для этого надо, чтобы сердце художника билось в унисон с пропагандистским замыслом. Если не заданный тезис, а душевная боль и сострадание определяют каждый кадр фильма — приходит удача. В фильме О. Самолевской есть и боль, и страсть, оттого, может, и западает этот фильм в душу. Сделан он строго, без мелодраматических излишеств. Да и нужны ли они, когда дети говорят о себе:

«...Я помню о детстве, что меня отправили сначала в детскую комнату, потом в детприемник, потом в больницу, потом в детдом, потом в интернат». Какой это сценарист придумает фразу такой горькой емкости, чтобы всю маленькую жизнь собрать в одно предложение? А документалист увидел это.

Сколько жажды любви в этих брошенных детях!

«Я выбрала цветочек, назвала его Петей. Каждый день прихожу и пою его водичкой».

Даже дети в этом огромном многолюдном портрете не вносили привычного радостного света. Дети, лишенные любви, затаившие обиду, дети, не по-детски суровые.

Мальчишка, родившийся году в 76—78-м, говорит о своем отце: «Мой папа был партизаном, потом разведчиком... Его убили фашисты». Этот хоть не видел своего отца, выдумал. А вот девочка, к которой мать иногда приходит, таких иллюзий уже не обретет: «...Один раз мама пришла и сказала, чтобы я украла простыню и пододеяльник...»

Сколько обиды может накопить одинокая детская душа? Это для нас годы идут привычной чередой. А для ребенка — день как год. А одиночество без любви — вечность. В фильме нет педагогов интерната. Но их труд можно угадать и в облике, и в словах детей.

«...Если она ко мне придет, старенькая... сын, помоги мне... я ей, конечно, помогу, потому что надо помогать. Но с ней жить не буду».

Я цитирую так много, потому что хочется, чтобы коллеги-профессионалы узнали, какой емкой точностью в фильме может обладать документальная фраза. Какой эмоциональный заряд содержится в этих почти «без выражения» произнесенных словах. Еще один диалог хочу привести. Он закадровый, положен на зимний вечерний пейзаж с одинокой детской фигуркой. Кадр, как говорят в таких случаях, поставленный. Но слышишь слова, которые может придумать только жизнь, только детское одиночество, и понимаешь, что придуманы границы документальности и художественности, репортажности и инсценировки. Есть художник и его боль за тему. Если эта боль достала нас, дело сделано.

А слова такие:

— Девочка, ты что здесь делаешь?

— Маму жду.

— Она обещала прийти?

— Нет.

— Ну так зачем же тогда ты стоишь?

— Маму жду.

Еще один фильм — «Интернат ты наш» (сценарий В. Гигевича, режиссер Д. Михлеев, «Беларусьфильм»), яркий, самобытный, доходящий до глубины сердца, снят в Родошковичском интернате. В нем тоже тема пьянства показана через обездоленные детские глаза, резкие, недетские складки у губ.

Вначале видим «источник», из которого интернат собирает своих питомцев. В данном случае — пьяного отца. Он не помнит имен своих детей, не помнит, сколько им лет, не помнит даже, сколько вообще у него детей... Потом видим мальчика, который буднично говорит: «...Ну... отец убил мать, и меня сюда привезли». Девочка тоже буднично говорит: «Умерла мать по болезни... А отец... Ну что... он пьяный приходил... дома всегда пьяный... мы с ним связей не имеем».

Вот он и возникает, собирательный портрет 350 родошковичских сирот при живых родителях. Видели — какие это родители. Понимаем— как трудно воспитать из этих детей не озлобленных на жизнь одиночек, а полноценных граждан.

Из белорусского фильма хочу привести одну длинную цитату. На мой взгляд, пример того, как недетское размышление о жизни возникает на наших глазах, прорастает к нам в душу, пока ребенок, девочка-подросток говорит жестокие слова, оплаченные всей ее недолгой, нелегкой жизнью. Здесь время работает как категория искусства, потому что доверие к словам возникает и укрепляется в процессе. Можем вглядеться в эти глаза, почувствовать и то, что не сказала девочка.

— Нас мать бросила в магазине, вместе с моим братом Васей... Он был совсем маленький, года два. Мы около года лежали в больнице вместе, потом Васю отправили в детский дом... а меня еще... я еще долго очень лежала... Спустя годы находятся матеря... потому что подходит старость, надо, чтобы кто-то им помог... сесть на шею ребенку. Раньше тяжело было, и по восемь-десять детей было. А все равно матери детей не бросали...

а жили вместе... делили горе и радость... последний кусок хлеба.

Что уж тут говорить...

Тоннельное ви́дение

Вот какая проблема. Посмотрел разные фильмы. Понял, что беда эта общая. Всюду есть обездоленные дети, которых надо изолировать от пьяных родителей, которым нужны забота и любовь. Но масштабов этой беды не понять из фильмов. Ни из одного отдельного, ни из всех вместе. Сколько этих детей? Тысяча? Десять тысяч? Сотни тысяч? Непонятно. Сколько таких интернатов в стране, в республике или в области? Единицы? Десятки? Сотни? Не ясно. Масштабы социально тревожного явления размыты. А ведь именно это одна из главных задач документального кино. Дать цифре художественный облик. Придать эмоциональную определенность реальным фактам. Убедить всех объединиться на немедленную борьбу.

Создается впечатление, что документалисты снимают фильмы, применяя особое «тоннельное» ви́дение проблемы. Свою часть общей проблемы, четко очерченную кругом сценария, они видят ясно, а все остальное покрыто мраком черноты, как бы не относящейся к делу. Наверное, такая позиция не самая действенная в борьбе за искоренение пьянства?

Думаю, поглядев картины об обездоленных детях: кто является адресатом этих фильмов? Родители-пьяницы? Ну, это было бы излишеством и притом бессмысленным — снимать для них такие фильмы. Не проймешь их. Это, конечно, фильмы для нас всех. Для тех, кто своим трудом оплачивает содержание тысяч сирот при живых родителях. Эти фильмы в помощь тем, кто должен создавать ежедневную и повсеместную нетерпимость к пьянству, как к моральному уродству. Они должны помогать в борьбе за всеобщую трезвость.

Что, собственно, хочет фильм? Разжалобить меня? Или как-то поднять мою социальную активность в борьбе со злом? Если второе, то для этого как минимум надо знать размеры зла. Может, все дети уже устроены и окружены заботой, как эти, показанные в фильмах про интернаты. В каждом из них большая и, судя по всему, дружная семья. Тогда особенно волноваться ни к чему, посочувствуем и обратимся к другим нерешенным проблемам жизни.

А может быть, все не так мило? А?! Так как же обстоит с сиротами при живых матерях-алкоголиках? Не понял. Простите, не понял ни масштаба проблемы, ни реальной ее опасности.

В отдельно взятом интернате отдельно взятые крупным планом дети тоскуют без материнской ласки. Так и хочется запеть на известный мотив: «Если кто-то кое-где у нас порой...» И еще вспоминаются грустные слова полувековой давности: «Одной наивности теперь мало, надо еще и думать иногда». Это сказал сатирик Илья Ильф. Относятся эти слова ко многим фильмам. Проблема-то огромная и страшная. А кажется, что создатели парализованы ее масштабом. Утыкаются в отдельные случаи. Только бы не бросить тень на очевидные достижения окружающей жизни. Так, где-то в темных закутках, глухих закоулках таятся отдельные людишки. Вот мы их сейчас рассмотрим крупно, долго, по отдельности.

— Да нет же! — хотелось мне крикнуть с середины этого бесконечного просмотра. — Уже все понял! Пьянство — зло, оно уродует людей. Но какова реальная картина в вашей республике? Всех алкоголиков уместили в десять минут? Или часть? Реальное зло от этих пьяниц каково?

До тех пор пока документальное кино не возьмет в руки документальные данные и не станет оперировать ими как инструментом социально ответственного анализа, пользы от

таких фильмов будет меньше требуемой обществом.

Пока что многие фильмы интегрируются в жанр фильмов «разглядывания». А нужны тревожные призывы, мобилизующие на войну с врагом. Не короткую компанию мы ведем, а длительную борьбу за полное искоренение врага. Никто же не говорил в войну: «Неопределенное число отдельно взятых фашистов кое-где еще порой перешли нашу границу и как-то ненароком появились в разных местах».

И сегодня враг в доме! Партия назвала его серьезным врагом. И объявила ему войну. Так вооружите нас, братья и сестры-документалисты, оружием точного знания. Применительно к пьянству необходим кинематограф социальной тревоги, социальной озабоченности. Примером такого кинематографа, на мой взгляд, является фильм Рижской киностудии «За свои кровные» (автор и режиссер А. Эпнерс). Снят травматологический пункт. Будничная ежедневная работа. Каждый год в больницы республики попадает 15 000 (пятнадцать тысяч) человек с травмами алкогольного опьянения. «Мы, врачи, уже не в силах справиться с этой лавиной»,— говорит врач.

А мы видим людей окровавленных, с рваными ранами. Одному накладывают швы, а он кричит своему спасителю: «Я убью тебя, сволочь...» Пытается укусить врача.

Доктор Арайс, пожилой, интеллигентный человек, спасший не одну тысячу пьяных от увечья и смерти, рассказывает, как пациент, которому он оказывал неотложную помощь, в состоянии патологического опьянения ударил его, а потом начал душить. Доктор четыре месяца пролежал в своей больнице с сотрясением мозга и вывихом плеча.

На суде врач не требовал сурового наказания. «Зачем?» — пожимает плечами Арайс.

А в травмпункте тем временем поток не прерывается. Очистили раны, наложили швы, уложили в гипс переломанные кости, и к следующему.

А вот дома, в семье — там действительно горе без выхода и отчаяние, которому нет ни конца, ни избавления. Это мы видим в фильме Ленинградской студии документальных фильмов «Горькие вдовы» (автор сценария В. Дольский, режиссер М. Литвяков). До чего горька участь жен и матерей!

— Не могу идти домой. Муж пьяный, — с безнадежным отчаянием вздыхает женщина.— Сделайте что-нибудь с ним. Парень-то, сын, придет, мальчик придет из армии, он же его убьет. Люди-то скажут, как он надо мной издевался.

Что же это за горе, от которого избавить может только смерть?

А как страшна участь тех, кто не устоял против развращающей привычки близких. Жена у мужа-алкоголика спилась. Сын в 16 лет уже алкоголик.

И наконец, самое страшное — дети-уроды. Безнадежные жертвы алкоголизма. Маленькое тельце, похожее на обтянутый бледной кожицей каркас. Головка болтается на тонкой шейке. Дрожащие в конвульсиях младенцы. Это ужасает.

Фильм из Эстонии «Окно». Тема — наследственный алкоголизм, показан интернат, где содержатся дети хронических алкоголиков. У них трагедия в крови. Есть те, кто пьет с 12 лет. У детей врожденные нервные расстройства. Они не засыпают без таблеток. Впереди у некоторых трагическая чернота...

А в голове снова вопросы, на которые тут бы и получить ответы. Тогда они западут в душу, воспаленную сочувствием и бессильным отчаянием. Надеюсь, навсегда западут.

А может быть, не бессильным? Поднимающим на борьбу?

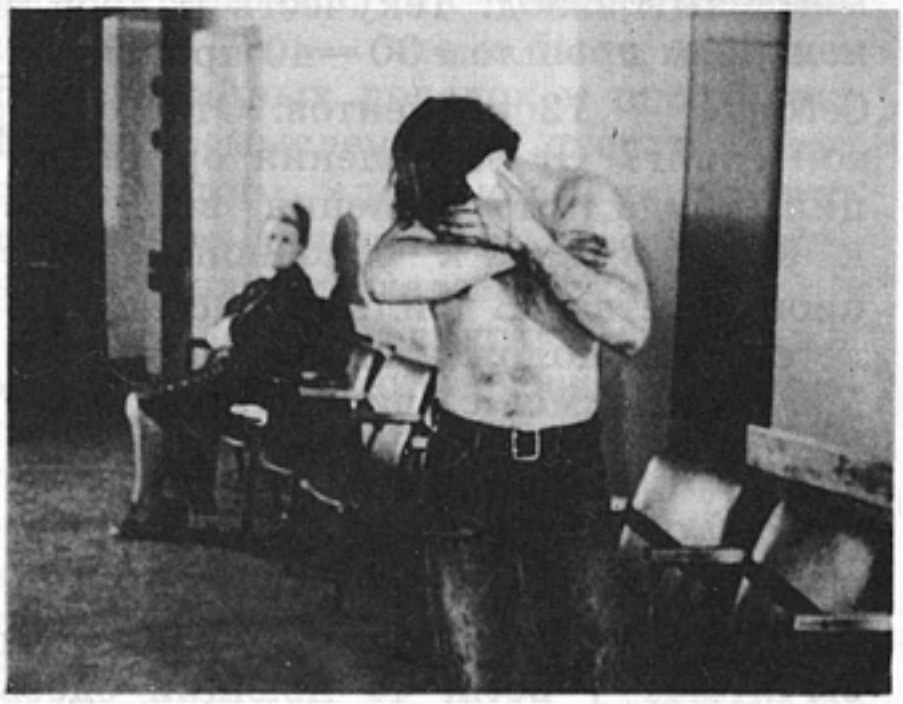
Смотрю, заставляю себя не отворачиваться от экрана и не понимаю.

Сколько у нас таких детей? Три? Пять? Или пятьсот? Или пять тысяч? Не знаю. Из фильма этого не понять. Как часто они могут появиться на свет? В исключительных случаях или наверняка? Какая степень алкогольного вырождения родителей обрекает потомство на это ужасное существование? Что дальше будет с этими детьми? Умрут они или станут нормальными? Или всю жизнь будут инвалидами?

Для борьбы нужна ясность. Чрезвычайно полезно и важно то, что мы сегодня видим эти трагические уродства. Но документальное кино не должно бы ограничивать свою задачу шоковой терапией. Горе в моем доме. Я хочу, чтобы его не было. И как минимум должен понять суть, масштабы и перспективу беды. Что находится под угрозой? Интеллектуальный потенциал поколения? Или, страшнее — под угрозой генетический фонд народа? Чьи пальцы будут в XXI веке нажимать на клавиши компьютеров? Какой смысл в научно-технической революции, если не будет у нас новых Ломоносовых, а пьяницы во втором поколении будут плодить дебилов в третьем поколении?

Фильмы еще нередко смотрят на явления пьянства с позиции, так сказать, косметической гигиены. Вот, вглядитесь, прыщ на здоровом теле. Раньше мы эти прыщи гримировали под здоровое тело, не замечали их. А теперь сигнализируем, чтобы их выдавить, с корнем вырвать. Но ведь уже ясно, что не от тлетворного неистребимого влияния дореволюционного прошлого в четвертом послеоктябрьском поколении плодятся пьяницы. Беда, видимо, коренится в каких-то наших сегодняшних недостатках. В проблемах чрезвычайно сложного и все усложняющегося мира. В глубине общественного организма есть некие нарушения процессов обмена. Масштабы пьянства сигнализируют нам об этом. А пока они

Будто калька на кальку накладывалось лицо на лицо, создавая тип. Ох какой горький тип, ужасающий своим примитивизмом, отчаянием, злобным безволием, испуганной агрессивностью и недоумением перед всем.



не выявлены до конца, не осмыслены и не диагностированы. Надо вглядываться в суть явлений.

Пьянство и труд

«Для пьянства есть такие поводы...» — помнится строчка из старо-английской поэзии. Да,поводов много. Но главные мотивы возникают в трех кругах:

труд,
семья,
досуг.

Среди просмотренных фильмов только один связан с темой пьянства и труда — это фильм «Позиция» Красноярского филиала Свердловской киностудии (автор сценария Л. Комаровский, режиссер В. Кузнецов). Показано тяжелое производство, алюминиевый завод. Текучесть кадров в недавнем прошлом 30—40 процентов. Сегодня — 12 процентов. Отчего такой сдвиг? От улучшения организации труда, от усиления внимания к бригаде как к основной ячейке производства. В фильме рассказ ведется на положительном примере. Мы знакомимся с бригадой, где нет и не может быть места пьянству. Потому что в ней коллективная ответственность за любой проступок любого из ее членов. И если один пьет, а страдают все, из зарплаты вычитают у всех, то пьющий здесь может выпить только один раз, потому что этот раз будет и последним. Но сколько мы знаем примеров другого, снисходительного отношения к пьянству. И как часто пьянство возникает от плохой организации труда. Человек приходит на работу, а работы нет. Нет деталей, нет заготовок, нет болванок, нет чего-то маленького, но важного, без чего работа невозможна. И люди стоят дни, недели. Как же тут не выпить просто от безделья. А потом, к концу месяца, поднатужившись, гонят план, перенапрягаются. Потом как не выпить — надо расслабиться. А что делают эти люди в начале следующего месяца? Пьют! Куда деться-то? Восемь часов надо *отсидеть* в цеху. Так пьянство, низкая производительность и плохая организация труда завязываются в крутой узел, который сегодня партия призывает размотать или разрубить. Не увидел пока что среди фильмов такого, который бы поставил эту проблему. А разве это единственная проблема — взаимосвязь пьянства и трудовых конфликтов?

Говорят, многие пьют от скуки. Но скука там и возникает, где труд не доставляет человеку непрекращающейся ежедневной радости. Или даже просто занятости. Скучно и там, где нет активного созидательного отношения к жизни.

Красивые слова, скажут некоторые. Нет, огромная проблема, которую сегодня нельзя уже приукрашивать и представлять в облегченном виде. Пьянство как сигнал тревоги зажигается и высвечивает неблагополучие на работе, в семье, в социальном окружении. Наше дело вынести эти проблемы на экран, чтобы помочь их решению.

Я. ВАРШАВСКИЙ

В минуты роковые...

Разборы и размышления

«Чичерин».
Чичерин — Л. Филатов

В журнальной публикации сценарий Александра Зархи и Владлена Логинова назывался «Революция и Моцарт», потом мы читали репортажи о съемках «Народного комиссара», теперь афишные щиты приглашают на «Чичерина». Может быть, авторы постепенно ограничивали пространство фильма? Нет, фильм выстроен точно по сценарию, и все, что удалось достичь за письменным столом, получилось и на съемочных площадках. Это один из немногих примеров верности режиссера авторскому замыслу — может быть, благодаря тому, что режиссер и есть один из авторов. А замысел требовал режиссерской и артистической тонкости. Надо было выразить суть действий народных масс в образе неповторимого человека.

Фильм уже прочитывался в сценарии, оставалось, как говорится, хорошо снять его — что и было сделано. Без аварийных доделок и переделок, без переосмысления на скорую руку, пресловутого «дотягивания», а это так важно для актеров и всех участников сложного дела.

Теперь рядом с другими фильмами монографического построения, воплотившими великую эпоху в лицах, прорисованных портретно обстоятельно, со всем возможным приближением к истине именно этого, данного характера, существует и картина о Георгии Васильевиче Чичерине, человеке единственном в своем роде, чей образ, однако, помогает постичь судьбы страны. Представитель древнего рода, служившего Российскому государству несколько веков, человек уникальной эрудиции, превыше всех радостей земных ставивший музыку Моцарта и написавший оригинальные труды о ней,— что в нем было репрезента-

---

«ЧИЧЕРИН»
Сценарий А. Зархи, В. Логинова. Постановка А. Зархи. Оператор А. Мукасей. Художник Д. Виницкий. Композитор И. Габели. Звукооператор Ю. Рабинович, «Мосфильм», 1986.

тивного, как теперь любят выражаться, для рабоче-крестьянской и солдатской революции? Дорога в революцию была у каждого своя — у великих и у рядовых ее творцов, у солдата-фронтовика, измученного четырьмя годами жестокой войны, и у дворянина, обладателя полотен Веласкеса и Рубенса. Чичерина привели в революцию рыцарская преданность истине и справедливости, святое бескорыстие, чистая совесть, сострадание бедам народным.

Игровой фильм — не книга из серии «Жизнь замечательных людей», его не сложишь из фрагментов биографии, как бы живописны сами по себе они ни были. Фильм живет образным обобщением, иначе не надо тревожить великие тени. Но как же это не просто — в чертах человека неповторимого, хотя бы в той же страстной любви к Моцарту, найти то, что помогает понять время небывалого подъема революционного творчества масс.

Г. Козинцев и Л. Трауберг, сыгравшие немалую роль в биографиях А. Зархи, И. Хейфица, других питомцев славного «Ленфильма», нашли зерно своей классической трилогии о Максиме в строках Маяковского:

О, звериная!
О, детская!
О, копеечная!
О, великая![1]

Для одного — копеечная, для другого — великая, такой была революция для людей этого поколения, и они находили в ней разное. Потому история и разводила их по разные стороны баррикады.

Ни для кого не секрет, что один за другим появились и появляются фильмы, числящиеся под рубрикой историко-революционных, где победа или поражение зависит лишь от того, кто лучше стреляет, кто ловчее обманывает врага, переодевшись в его форму. Происходила и происходит как бы «вестернизация» фильмов о гражданской войне. Авторов и режиссеров таких, по сути, псевдоисторических фильмов нисколько не занимала задача объяснить, отчего, собственно, люди стреляют — об этом, мол, уже сказано достаточно в других лентах...[2]

Револьвер присутствует и в фильме «Чичерин», он появляется на экране в нескольких важных эпизодах, но будто для того, чтобы зритель приметил: дело все-таки не в нем. Если мы хотим сложить фильм о началах начал нашего общества, надо понять побудительные мотивы его творцов, ничего не искавших в революции эгоистично для себя лично. Это обстоятельство нельзя выносить за скобки, как самоочевидное, хрестоматийное: в нем и объяснение биографии героя, и предпосылка художественного обобщения.

Мы знаем, как часто теперь «не получаются» эпические фильмы. Почему же наша кинематография, в свое время научившая кинематографистов многих стран строить экранный эпос, будто забыла свои же уроки? Часто фильм, претендующий на эпичность, широко передает облик эпохи, демонстрируя постановочные эффекты, грандиозные массовки, что само по себе вызывает уважение к режиссерскому труду. Но если не раскрыты побудительные стимулы творцов революции, их презрение к собственничеству, карьеризму, зритель остается холодным. Никому не нужны фильмы о революционном времени, где нет животворного духа революции, непримиримой к мещанской ограниченности, властолюбию, стяжательству. Современное искусство вообще не-

[1] Козинцев Г. Глубокий экран. М., 1971, с. 166.

[2] Подробнее об этой негативной тенденции, наметившейся в отечественном кино, см.: Левин Е. Богатство истории и нищета истерна.— «Искусство кино», 1986, № 1 — *Прим. ред.*

мыслимо без глубокого проникновения в духовный мир человека, умения понять, что образует личность.

Вспоминаю репортажную ленту о встрече И. Д. Папанина с пионерами. Мальчик спросил Ивана Дмитриевича, о чем он думал в самые трудные минуты своей жизни. Иван Дмитриевич задумался, помолчал, посмотрел в глаза пионеру и сказал доверительно: «А думал я о том, чему меня учила мама». Вот так — не официальное «мать», а по-семейному, по домашнему — «мама». На секунду сам Папанин представил себе, как начиналась жизнь, и зрители вместе с ним задумались о том же.

О чем думал Чичерин, когда решился взять на себя ответственность за небывало сложное дело — стать наркомом иностранных дел республики, оказавшейся в почти полной изоляции? Когда ставил свою подпись под кабальным Брестским договором, отнимавшим у нас Украину и Прибалтику? Или когда в течение одной ночи заключил договор с Германией, круто изменивший ситуацию в послевоенной Европе? Может быть, он припомнил тогда тютчевские строки: «Блажен, кто посетил сей мир в его минуты роковые...»? И наверняка в его душе звучал Моцарт. Леонид Филатов, играющий Чичерина в духе доброй психологической школы, убеждает — нет Чичерина без «моцартовского» строя чувств, без веры в то, что наша общая жизнь придет к гармонии.

Можно упрекнуть авторов в том, что исторически значительных образов на экране меньше, чем исторически весомых фамилий. В самом деле, в перечне действующих лиц мы встречаем и Литвинова, и Карахана, и Воровского — с каждым из них связано множество событий из летописи страны. Каждый был личностью интереснейшей, активнейшим творцом революции, ее бессмертных побед. А в фильме это только громкие фамилии, в ряд выразительных

«Чичерин».
Красин — О. Голубицкий,
Чичерин — Л. Филатов

образов их не поставишь. Наверно, авторы сказали бы по этому поводу, что они складывали картину монографическую, недаром фамилия главного героя вынесена в ее название. Да, это так, но и Литвинов, и Карахан, и Воровский, если уж они упомянуты, требуют каждый хотя бы одного запоминающегося эпизода, а его нет... Жаль. Можно пожалеть и о том, что бывший матрос Панкин, ставший сотрудником Наркоминдела, должен, очевидно, напоминать другого матроса, оказавшегося наркоминдельцем,— известного по ряду мемуаров. Не вина талантливого В. Золотухина в том, что и ему не досталось заметной роли — тельняшка на Панкине всего лишь знак принадлежности к ряду славных балтийцев, служивших революции всюду, где требовались верность, мужество, светлый разум. Как и другие наркоминдельцы, он оказывается в фильме лишь персонажем из

окружения главного героя, фигурой второго, если не третьего плана. А ведь в его личной истории тоже звучит музыка революции, но другого тона, чем чичеринская... Может быть, встреча в общем деле таких разных людей могла бы стать одним из драматических эффектов картины. Но «Чичерин» в самом деле остается монофильмом.

Одно из важных звеньев заглавной роли — сцена на вокзале в Брест-Литовске. Грязный, какой-то простуженный вокзал 1918 года. Камера А. Мукасея приближает к нам на самое короткое расстояние столик, тускло освещенный керосиновой лампой с закопченным стеклом. Звучит навязчивый, сладковатый мотив ресторанного оркестра. Только что подписан грабительский мир. Для многих честных русских патриотов — это неизбывное горе. Георгий Васильевич уединился за столиком с милой, умной, преданной ему женщиной — английской журналисткой Бриджес Адамс. И для нее договор, подписанный любимым человеком,— крушение надежд. «Неужели об этом вы мечтали?.. Вы говорили, что в вашей жизни есть только революция и Моцарт. Где все это? Печальный финал...» «Это вам трудно понять,— отвечает Георгий Васильевич.— Революция — это настоящее, Моцарт, его совершенная гармония — это будущее...»

Остаться самим собой в такие минуты, поистине роковые,— это и значит быть героической личностью, выражающей духовную жизнь народа на крутых поворотах века.

Я хорошо знал бывшую сотрудницу Наркомата иностранных дел в самые первые его годы, старую коммунистку А. М. Дрейзенштok. Она нечасто рассказывала о том времени, словно хранила заветные воспоминания для себя одной, но однажды, когда была чем-то взволнована, припомнила: както ночью, когда сотрудники разошлись по домам, а она задержалась в своей комнатенке, потому что дома было холодно и голодно, она услышала музыку из кабинета наркома. Заглянула туда и увидела: Георгий Васильевич, накинув на плечи пальто, играл самозабвенно что-то, видимо, очень любимое — «как будто исповедовался музыкой», сказала бывшая сотрудница удивительного человека. Леонид Филатов убеждает: нет Чичерина без этой музыки, без веры в ее пророческую истинность.

... Вот одна из кульминаций роли. Чичерин приехал в деревню Караул, в бывшее родовое поместье. Вернулся в отчий дом, в мир детства. Зачем он отправился сюда, когда каждый день полон неотложных забот? А в этом его природа — поэтическая природа. Может быть, и ему захотелось подумать в эти дни о матери, она ведь навсегда остается в доме детства, будь то бедняцкая изба или помещичий дворец. И в самом деле: рассказывая крестьянам о международном положении, Георгий Васильевич вдруг видит в дальнем углу знакомое женское лицо. Это его няня. Георгий Васильевич, не закончив фразу, бросается к ней, становится на колени, обнимает, плачет. И няня по-матерински обнимает своего отощавшего, постаревшего питомца.

Что понадобилось актеру, чтобы у него естественно полились слезы в такую минуту? Актерская техника или сама правда события такова, что от слез не удержишься? Или режиссер чем-то помог? Судить не берусь, но, когда смотрел картину второй раз, убедился: в эти секунды актер и зрители едины. Значит, и ему, и нам, зрителям, удалось проникнуть в «интерьер души» героя — это выражение одного уважаемого психолога.

Без таких проникновений, сокращающих расстояние между десятилетиями и поколениями, не получается киноэпос. Он оказывается лишь дорогостоящей выставкой костюмов, реквизита, сложных декораций.

Перелистайте, перечитайте списки

поставленных или задуманных в последнее время исторических фильмов: все, решительно все замыслы, заявки интересны, достойны внимания. Прошло то время, когда режиссер и драматург не умели найти для себя значительный материал. Научились. Но как редко этот материал мастерски осмыслен! Как редко авторы достигают «музыкальной» разработки главного и сопутствующего мотивов, соразмерности частей, остальное по руке каждому грамотному человеку. Недаром опытнейшие кинематографисты мира отдают именно сценарной разработке вещи в целом, каждого эпизода и роли намного больше времени, чем съемкам. Вот и авторы «Чичерина», как мне кажется, лучшие художественные решения фильма нашли еще за письменным столом.

А все же импровизации на съемках, конечно, были, не могли не быть. В сценарии, скажем, можно было прочитать: бывший полковник старой армии, советник Наркоминдела Скопин отказывается ехать в Брест-Литовск — вся его семья погибла во время немецкого наступления, и видеть немцев, вступать в контакты с ними ему не по силам. Кажется, можно понять его, и Чичерин, понимает сострадает, а все же долг прежде всего. «Неужели вы не понимаете, что мне тяжело,— твердит Скопин.— Я не могу». Чичерин, потрясенный отказом, переходит на другой тон: «Поедете!» — «Нет, не поеду». «Я вам приказываю! — кричит Чичерин.— Вы слышите?» Скопин отправляется выполнять приказ. Так в сценарии. На экране иначе, совсем иначе, хоть прибавилось всего три слова, не знаю, кто их нашел, авторы или актеры, но в них — обаяние эпизода. Бросив Скопину резкое, неожиданное для него «приказываю», Чичерин — Филатов тут же говорит, как бы одолев минутную слабость: «Простите, Сергей Иванович!» Вот тогда-то Скопин — Ромашин, смирив свой бунт — не от «приказываю», а от «простите»,—

«Чичерин».
Бриджес Адамс — Вера Венцель

повернувшись по-строевому через левое плечо, идет выполнять приказ. Диалектика чувств! Показать, что революция умеет приказывать, теперь может любой кинематографист, ученик учеников больших мастеров. Сумей показать, что силу революции рождает ее справедливость. Иначе молодцеватые всадники скачут то рысью, то галопом, но зачем именно — неизвестно, и потому такие фильмы забываются в ту минуту, когда покидаешь кинотеатр. Зритель очень отзывчив на справедливость, интеллигентность, душевность. На уважение человеческого достоинства. Что еще так сильно захватывает зрительный зал?

Не всегда Георгий Васильевич считает необходимым оставаться деликатным. Он совсем недипломатично гонит в шею из своего кабинета Локкарта, когда тот посмел намекнуть на секретное сотрудничество с бри-

танским правительством. Чичерин даже просит бывшего матроса подсказать пару крепких выражений и вот-вот даст представителю империи под зад коленом.

Один из сотрудников Наркоминдела, настроенный доктринерски, в эсеровско-левацком духе, жаждет открытых столкновений с империалистами и требует от наркома воинственных заявлений. А Чичерин знает, что нет ничего дороже мира, что надо учиться и научить противников жить без войн, соперничать только в мирном созидании. А идеологию силового удара пусть исповедует фашизм — его представляет в фильме писатель Габриэле д'Аннунцио, связавшийся с чернорубашечниками. Его поистине мастерски играет Ролан Быков. Персонажу Быкова нужен «кулак», чтобы из карлика превратиться в гиганта! Комплекс, принесший столько трагедий нашему веку... Сама по себе встреча Георгия Васильевича с д'Аннунцио на его барской вилле парадоксальна. А он затем явился на виллу — и это сыграно актером,— чтобы увидеть фашизм вблизи, в лицо и получше разобраться, что за чума надвигается на человечество. Эпизод хоть и экзотичен, но тоже характерен для Чичерина и для той поры, когда многое, в том числе новоявленный фашизм, открывалось миру впервые и требовало немедленного осознания.

Каждое из звеньев роли вносит нечто важное в характер героя, но, пожалуй, особенно близок становится Георгий Васильевич зрителю там, где приоткрывается работа души этого человека. Скажем, в лирических эпизодах с журналисткой Бриджес Адамс. Ее удивительно женственно, я бы сказал, скрипично (чего, кажется, никогда не случается с киноролями журналисток) играет венгерская актриса Вера Венцель. Бриджес верно, скромно, застенчиво любит Георгия Васильевича. А любовь героини проявляет и зрительские чувства. Милая мисс Адамс видела Георгия Васильевича в горчайшие минуты его жизни и снова оказывается вблизи, когда в фильме должна быть поставлена композиционная точка и Чичерин предстает перед миром победителем — дипломатическая блокада Советской страны прорвана, договор с Германией в Рапалло подписан. «Браво, Чичерин!» — кричит тихая, скромная женщина из журналистской ложи на весь зал Генуэзской конференции. Кричит, потому что торжествует вместе с ним и потому что желает обратить общее внимание на личный успех любимого человека. Эффектная точка, вполне традиционная для киноромана. Слишком прозрачная, может быть, «инженерия» ролей героя и героини? Может быть. Но в данном случае лучше «инженерный» расчет, чем поток обязательных и необязательных сцен и сценок «как в жизни».

...Многолет назад — даже не верится, сколько именно,— редакция газеты «Труд» поручила мне, молодому журналисту, написать рецензию на фильм молодых ленинградских режиссеров «Депутат Балтики». Фильм мне очень понравился, но немного беспокоила очевидность режиссерских противопоставлений, откровенность конструкции — с одной стороны, благородный интеллигент профессор, с другой — обыватель в больших, классических калошах, доцент Воробьев; с одной стороны, седой благородный старец в мантии доктора наук, с другой — балтийский матрос, крепыш в бескозырке. Да, это была откровенная «инженерия»! Но при этом фильм, с его алгеброй и гармонией, оказался таким прочным, что и сегодня смотрится с огромным волнением.

А Чичерин — Филатов, как это ни странно, даже чем-то напоминает Полежаева — Черкасова — у него тот же добрый прищур близоруких глаз и такой же легкий, молодой шаг.

Л. АННИНСКИЙ

Жернова истины

Разборы и размышления

Судьбу не переиграешь. Как угадать, за каким поворотом ждет тебя засада, за каким — успех? Алексей Герман не должен сетовать на жребий: его первый фильм, опоздавший с выходом в свет на полтора десятилетия, смотрится теперь с таким пристальным вниманием, какого он никогда не удостоился бы, если бы второй и третий фильмы не создали Герману славу одного из сильнейших художников нашего кино. Истина прокладывает себе дорогу: с пятнадцатилетним опозданием первая картина все-таки встает в цепь неотменимым звеном.

Но я не могу отвязаться от вопроса: *что* было бы, если бы «Проверка на дорогах» вышла на экран не в 1986 году, когда ее ждали как вещь мастера, а в 1971-м, когда снял ее тридцатилетний дебютант? Как бы она *тогда* смотрелась? С чем соотнеслась? Какую роль могла бы сыграть в движении нашего искусства?

1971-й — это за пятнадцать лет до того, как Элем Климов, опираясь на прозу Алеся Адамовича, зажег на экране апокалиптическим факелом белорусское село, пустил туда бесную-щихся карателей: «Иди и смотри!»[1], Алексей Герман, оказывается, сказал об этом раньше. Проще. Он сделал картину в черно-белом, ледяном, графичном стиле. Вы и пламени-то не видите. И каратели еще только показались из промозглого тумана. А смертным обручем уже охлестнуло деревню, и вы это чувствуете по мгновенному току ужаса, пронзившего людей. По тому, как какая-то женщина кинулась за последней уходящей в лес партизанской подводой, неся на руках ребенка, а другого таща за руку. Есть что-то смертно-медленное в том, как

«ПРОВЕРКА НА ДОРОГАХ» (по мотивам военной прозы Юрия Германа)
Сценарий Э. Володарского. Постановка А. Германа. Художник В. Юркевич. Композитор И. Шварц. Звукооператор Т. Силаев. «Ленфильм».

[1] Точка зрения редакции на этот фильм выражена в рецензии Н. Игнатьевой. См.: «Искусство кино», 1985, № 12.

бегут эти люди по рыхлому вяжущему снегу, надеясь уйти в лес. И рядом ковыляет еще один ребенок — одноногий, на костылях. Тоже надеется успеть. А до леса — бесконечное поле. Рыхлое, холодное, открытое.

Ничего не полыхает у Германа. Лед, холод. И секундочки тянутся.

Эта промозглая сырость, эти черные деревья на белом снегу, этот ледяной свист ветра вокруг упрятанных в безмолвие скудных жилых нор — сама эта графика пустоты и холода, бездомья и безлюдья стынущей земли под стынущим небом была ли, утвердилась ли на нашем экране?

Да. У Ларисы Шепитько, в «Восхождении». Через пять лет: в 1976-м. Вразрез с Германом и в совершенно ином направлении — но на этом же киноязыке: ледяном, черно-белом, пустынно-графичном.

Но тогда, тогда, в самом начале 70-х годов,— неужто один Алексей Герман почувствовал эту фактуру и некого вспомнить рядом с ним, кто искал бы что-то близкое?

Были. Искали. Николай Губенко в фильме «Пришел солдат с фронта». Серая, продутая ветром пустыня русской деревни. Война, выдувшая людей из этих изб. Заторможенный ритм жизни, над которой прокатилась смерть. Губенко опирался на военную прозу 60-х годов; он создавал свой киноязык из ее пригашенных красок, из ее окопной тесноты, соотнесенной с холодным простором опустошенной земли. Он делал свой фильм одновременно с А. Германом, может быть, чуть позже. Герман снимал на «Ленфильме», Губенко на «Мосфильме»; возможно, они тогда не видели этих работ друг друга, но они искали параллельно. Фильм Губенко в 1972 году вышел на экраны, фильм Германа лег на полку до 1986-го.

Ну, а если бы он тогда все-таки вышел? Ознаменовал бы что-нибудь? Новую стилистику? Новое направление?

Ох, крепки мы задним умом... Да то же и ознаменовал бы, что и фильм Губенко: веху для дальнейшего пути. А путь лег — петлей. Сам Губенко, оставив окаменелую стилистику своего солдатского фильма, повернул же к «Подранкам», в жгучую, заводную ярость. И у Шепитько в «Восхождении» обернулась аскетическая графика партизанского леса пламенной, пылающей, библейской символикой. И у самого Германа по двум последующим картинам его видно, какая непредсказуемая глубина была заложена в жесткой, «фронтовой» фактуре его первой ленты. Кто скажет с уверенностью, что тогда, в 1971 году, эта едва нащупанная, глубинная тема была бы воспринята так, как она воспринимается сегодня, с высоты пятнадцатилетнего нашего поумнения? А не ближе ли к истине будет предположить, что в *тот* момент мы приняли бы картину Германа в качестве «оттепельной» вариации на тему, что не все пленные и перебежчики были трусливыми негодяями, а находились среди них и честные люди; стало быть, людям надо доверять?

Сержант Красной Армии Лазарев попадает в 1941 году в окружение, потом в плен. Потом — и это главный пункт дальнейших сомнений относительно него — в немецкую часть, охраняющую железную дорогу. Потом уходит в лес к партизанам и предстает перед командиром отряда Локотковым.

Должен ли командир ему верить? Почему он пошел служить к немцам? С голода? Или чтобы легче было уйти к своим? И что он, командир, должен с перебежчиком делать? Тем более, что рядом с командиром стоит заместитель, бритвенно-недоверчивый майор и доказывает, что верить — опасно. Смертельно опасно для всего отряда, обложенного карателями.

Такой сюжет и теперь-то не вдруг душой осилишь. Теперь, когда Алесь Адамович в «Карателях» исследовал все его психологические варианты. Когда белорусская проза от Мележа

«Проверка на дорогах». Локотков — Р. Быков

до Чигринова и от Быкова до Козько разработала все варианты лесной войны, в дебрях которой явившийся к тебе неведомый человек может оказаться и спасителем, и вестником смерти, а повернется оно так или эдак, зависит как раз от того, поверишь ли ты неведомому человеку или нет...

Вот стоит перед Локотковым ясноглазый русский человек в немецкой шинели. Провокатор?

«— Значит, вопрос. Кто ж такой?

— Я ж сказал. Младший сержант.

— Бывший. Еще вопрос. Немцам продался? Прислуживал?

— Продался. Прислуживал.

— Так. А чего в лесу делал?

— Партизан искал. Чтобы сдаться.

— А чего у немцев, проштрафился?

— Я давно хотел к вам уйти.

— Ишь ты. Значит, идейный перебежчик-то. Сперва туда, потом обратно. Не ту дорожку, парень, выбрал, обсчитался.

— Я ее не выбирал. Она сама меня нашла...»

Стоп. Достаточно. Из последней фразы вы можете извлечь всю картину первого этапа войны. Что мог изменить один человек в ходе событий, когда сотни тысяч людей — против воли, ходом событий — оказывались в положении этого сержанта и далеко не все были трусами, подлецами и изменниками? Так это сегодня, зная историю войны, вы извлекаете из ситуации с конкретным человеком ту широкую истину, что он фигура трагическая, все, что с ним случилось, неоднозначно и вызывает сострадание. А тогда, зимой 1941 года? Случилось — с многими, а отвечать — каждому. Что делать Локоткову с этим человеком? Расстрелять? Накормить? Дать оружие?

Накормить и дать оружие. Вы это чувствуете из всей атмосферы фильма необъяснимо. Дать — вопреки тому,

что даже ничтожный процент ошибки (если пришел провокатор) будет стоить отряду слишком дорого. Вопреки тому, что партизаны, загибающиеся от голодухи в мерзлом лесу, не могут смотреть милосердно на человека, пришедшего в отряд с сытных, по их пониманию, немецких харчей. Тут все — «без логики»: партизан Соломин, увидя, как повар отлил перебежчику горячей похлебки (а она на граммы идет бойцам), не выдерживает, вышибает котелок у того из рук, а потом метелит его на глазах отряда. И это надо стерпеть, проглотить, слопать — эту ярость незнакомого партизана, *если* ты честный человек... а это-то как раз и неизвестно, это и приходится доказывать.

И ошибиться нельзя. Фильм высвечивает альтернативу. В одном сарае с Лазаревым сидит под арестом мальчишка, пошедший к немцам из-за пайка (то есть с той же голодухи), а потом попавший к партизанам в плен. Восемнадцать лет! — «полицаёнок». И вот он сбегает во время перехода. Сюжетная эта ниточка не случайна, она в фильме не пропадает, и удравший полицаенок выворачивается обратно в действие в самый страшный момент: когда переряженная в немецкую форму диверсионная партизанская группа, проникнув на станцию, готовится угнать эшелон с продовольствием. Узнав одного из партизан в лицо, полицаенок поднимает тревогу. Смысл этой сюжетной линии, вроде бы побочной, жестко важен для осевого сюжета: ошибка подобна смерти.

Сцепление фактов взывает к бдительности, нужна проверка — кровью. Соломин идет с Лазаревым на операцию, в которой Лазарев должен остановить немецкую штабную машину.

Он делает это на грани возможного. Останавливает. Заговаривает зубы герру офицеру. Неожиданно стреляет. И приканчивает немцев, а партизаны, сидящие в засаде, все это наблюдают.

Далее начинается *сцепление фактов:* очнувшийся немец стреляет в Соломина. Сзади.

Соломин умирает на руках товарищей, успев попросить у Лазарева прощения. Его труп приносят в лагерь. И поскольку никто не *видел,* как немец убил Соломина, никто и не может доказать, что убил не Лазарев, которого Соломин накануне на глазах у всех отметелил. Мы, правда, все видели: Соломина убил немец. Но там, внутри кинодействия, никто не может доказать замполиту-майору, что Лазарев не провокатор. Сцепление сюжетных очевидностей начинает отрицать интуитивно чуемую правду характеров.

Очевидные факты против Лазарева. Но очевидные факты никогда не исчерпывают в кинематографе Германа глубинной правды, хотя факты он воспроизводит с подчеркнутой, почти документальной достоверностью. Тут все дело в сцеплениях: факты как бы мешают угадываемой правде, заставляют вас идти к правде как бы против очевидностей, как бы вопреки очевидному. Это главный секрет германовской кинологики: погружаясь в атмосферу фильма, вы должны тратить огромные душевные силы на преодоление потока фактов. Вы выходите с просмотра и чувствуете, что измучены сопротивлением материала, но выносите необъяснимое ощущение победы над материалом. Нащупан этот принцип в первой же ленте: факты — против героя, надо идти наперекор фактам.

Это встречное движение принципиально важно А. Герману: здесь таится для него как для автора фильма мучительное равновесие возможностей, имеющее отношение к самой сути драматизма жизни, как он ее понимает. Фильм построен на этом контрапункте: сценарист Э. Володарский выбирает из рассказов Германа-старшего такие эпизоды и так их выстраивает, что вся система *фактов* внутри сюжета должна отрицать то,

«Проверка на дорогах». Соломин — О. Борисов

что вы чувствуете «сердцем». Человек, идущий на голос чести, не просто не может опереться на факты — он вынужден поступать *вопреки* очевидному их сцеплению. Так возникает у Германа то, что впоследствии, уже по другим фильмам его, можно будет назвать «частоколом фактов», сквозь которые человеку надо «продраться». На что же ему опереться-то? Не на что... На самого себя. На «голос совести», который никто не расшифрует. Человек должен быть готов к самому страшному: к тому, что ему никто не поверит. Это коренной, глубинный пласт мирочувствования режиссера Алексея Германа: человек чести вынужден действовать безопорно, наперекор «абсурду», наперекор фактам, запутывающим его в сеть. Он должен поступать честно даже и в ситуации совершенно безнадежной. Так и так ему — гибнуть. Надо расплачиваться жизнью. И некуда податься человеку, некуда убежать, негде отсидеться: он стиснут ситуацией, он на *узкой дорожке:* последняя проверка — не разойтись.

Да, по внешней сюжетно-психологической канве этот фильм можно истолковать как «случай из жизни», рассказанный на тему: людям надо доверять. Не надо недооценивать и эту сторону дела: было время, когда и это непросто было сказать. Юрий Герман, Герман-старший, был одним из тех писателей, что умели сказать это в сороковые и пятидесятые годы. Но Алексей Герман, Герман-младший, работает в семидесятые и восьмидесятые. И его этим не исчерпаешь. Беря в прозе своего отца сюжетные мотивы, Алексей Герман выстраивает с их помощью совсем иные мелодии. Его мир не уложишь в заповедь «доверия»: здесь любая заповедь захлебнется, застопорится в непредсказуемом и непредотвратимом ходе

борьбы, где люди *вынуждены* попирать прекрасные заповеди.

Что противостоит непредсказуемому ходу борьбы? Прежде всего — лицо человека. Актер важен Герману как точка скрещивания закономерности и воли. Загадка концепции Германа состоит в том, что по всем приметам он вроде бы «стирает» облик актера, вгоняет его в «типологию».

В последних работах А. Германа, особенно в «Лапшине», человеческие фигуры первого ряда виртуозно вводятся в поток общей экранной реальности (нераздельно и неслиянно, как сказали бы в старину), но в первой картине двуединая эта установка еще поддается расслаивающему анализу. Сыгранный Н. Бурляевым полицаенок по сути растворен в «документальном фоне». Почти удалось это с Соломиным, хотя здесь какая-то тень просчета есть: добрые глаза Олега Борисова мешают мне поверить в остервенение не чуждого анархичности партизанского смельчака. Почти удалось и с Лазаревым: Владимир Заманский играет сдержанно, с огромным напряжением, передающим внутреннюю душевную сдавленность; фактура лица — стандарт «героя тридцатых годов», однако светлые глаза останавливают и озадачивают вас. Эти-то прекрасные, чистые глаза и мешают мне в тех эпизодах, где Лазарев рассказывает, как он, провинциальный таксист, брал чаевые и выпивал по выходным в славные предвоенные времена. Логика режиссера понятна: разгадать именно «человека массы»; потом, в «Лапшине», Герман довел, наконец, свой замысел до конца, высветив в актере Андрее Болтневе безукоризненную фактуру «героя тридцатых годов», не осложненную тем знакомым обаянием, которое светится в глазах Заманского.

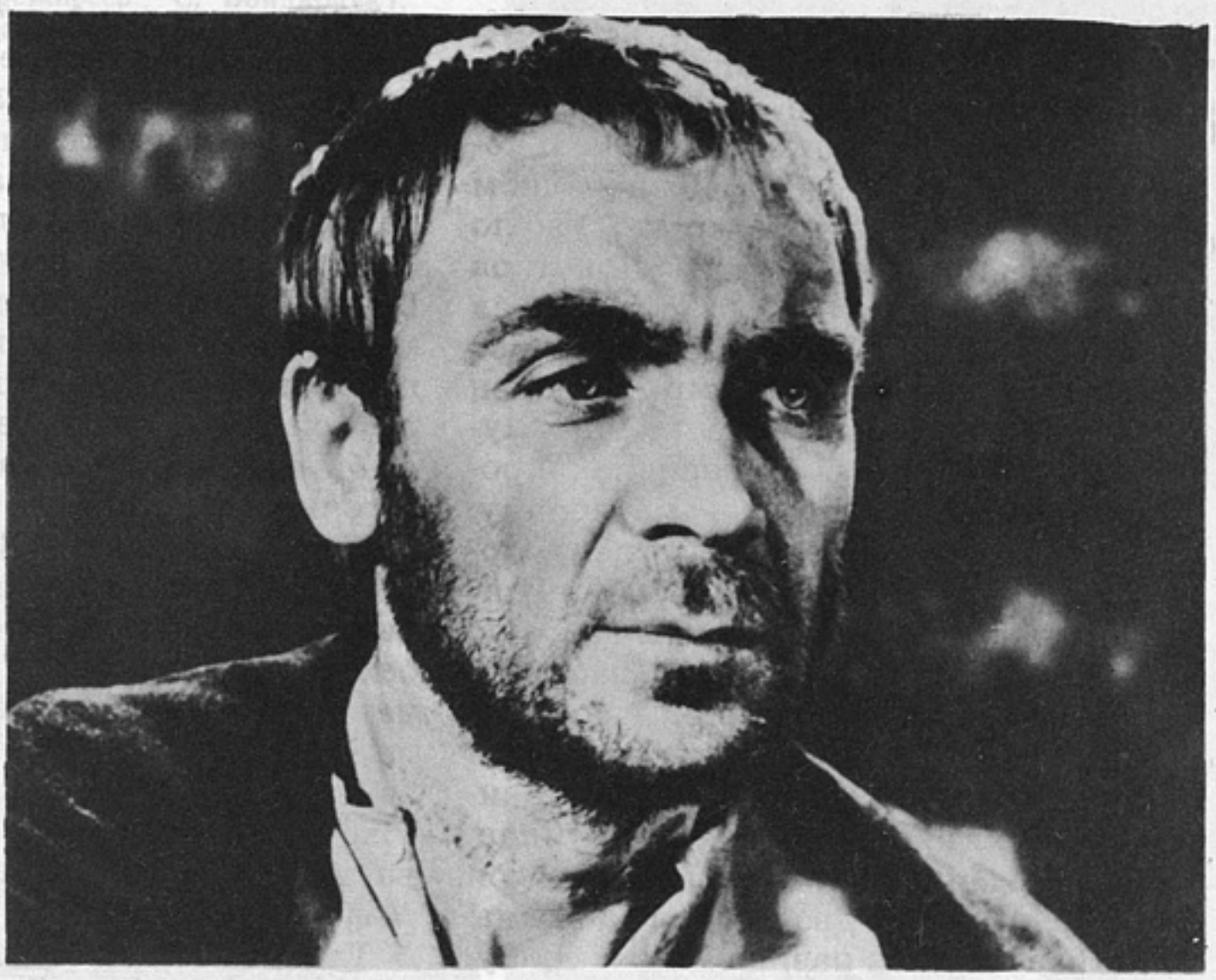
Безошибочно выбран Анатолий Солоницын на роль майора. Партитура сложнейшая: жесткость максималиста, положенная на горе отца, у которого погиб сын: «Самолет горел! А он врезался в колонну танков! Мог бы выпрыгнуть. И сейчас находился бы среди этих... пленных».

Опять смертный баланс: у майора *есть* право судить перебежчика именем погибшего сына; в этой ситуации ваше человеколюбие замирает; у вас нет контрдоводов — только вера в человека, «вопреки фактам», сквозь «частокол помех». Есть что-то беспокойное и беспокоящее, что-то острое, неординарное, какая-то тень тайной обиды на аскетическом лице А. Солоницына, что и уловил А. Герман, избрав актера на роль, где «инквизиторское», сыгранное актером,еще чуть брезжит сквозь бритвенную правоту. И лишь семь лет спустя Лариса Шепитько довершит линию, выведет Солоницына в «Восхождении» на роль прямо инквизиторскую. У Германа позиции сторон уравновешены и даже смешаны, майор столько же не прав, сколько прав, душевная истина в фильме Германа продирается сквозь лес, вязнет в рыхлом снегу, задыхается под ледяным ветром.

Что ответит душевная истина на вызов, брошенный ей по жесткой логике борьбы,— да у нее и слов-то ответных нет, так, лепет какой-то:

— Ты насчет этого, майор, только не очень-то переживай. Пока я командир отряда, я здесь буду все решать согласно моей партийной совести! Ты уж извиняй.

Это Локотков. Главная актерская удача фильма, абсолютное попадание в образ, причем попадание, казалось бы, парадоксальное. Складный мужичок, маленький, косноязычный, ловкий, добрый. Платон Каратаев. Ролан Быков типологически вроде бы никак не подходит на роль такого народного мудреца. Он все делает правильно: говорок, улыбочка, экономные движения. Глаза выдают — бесконечно грустные глаза интеллигента. Но тут-то они — по задаче! И вот чудо искусства: именно эти-то глаза, глядящие откуда-то из немеряной глубины, делают типологически «фоновую» фи-



«Проверка на дорогах». Лазарев — В. Заманский

гуру не просто «эдаким мужичком» во главе партизанского отряда, но и представителем *рода человеческого*. Я могу назвать и другой случай такого же неожиданного попадания «интеллигентного» по фактуре актера в «простонародный типаж»: Л. Куравлев в роли Паши Колокольникова (у Шукшина — «Живет такой парень»). И вот — Ролан Быков в роли командира отряда. Смотрит в глаза перебежчику, которому не имеет права доверять, и говорит:

— Так, парень. Вот скажи: какая на тебе форма и какая на мне? Все ж таки? А на мне, Лазарев, на сегодняшний день, есть форма старшего лейтенанта Красной Армии. А ты пока что на сегодняшний... (ищет слово) будничный... (еще ищет) военный день... есть предатель Родины. А покуда это так, я с тобой закуривать не буду... и не хочу. Ты отдыхай пока (все это проговорено в одной интонации). Завтра у тебя трудный день будет. Завтра, Лазарев, в Карнаухово пойдешь. Из Карнаухова эшелон с продовольствием... это... отправляется в фатерланд. Надо, чтобы этот эшелон пошел в другую сторону... И погибнуть, Лазарев, нельзя, и без вести пропасть тоже нельзя. Эшелон пригнать надо. Да чтоб еще люди подтвердить это могли, понимаешь?

Попробуем разобраться в секрете воздействия этого поразительного монолога, всей этой сцены, ключевой для фильма, решающей для характеров. Опять Герман заставляет человека чувствовать и поступать вопреки «очевидностям». Только их фронт еще раз повернулся. Когда всем было «очевидно», что пришедший в отряд перебежчик — человек подозрительный, Локотков не дал его в обиду, он его, как сказали бы в старину, пожалел. Теперь перебежчик, можно сказать, прошел проверку кровью; не по-

верили ему, он повеситься пытался, он жить не хотел, а когда Локотков *еще раз* пожалел его и вынутому из петли принес похлебать горяченького,— он, Лазарев, над этим котелком разрыдался. То есть теперь-то уж по всем «очевидным» фактам Локотков должен, кажется, убедиться, что перед ним честный человек,— да он и знает это! — так тут-то командир и должен взять себя в шоры: «Я с тобой закуривать... не хочу». Материал сопротивляется душе, душа — материалу.

Ролан Быков играет два психологических плана. Народное «всепонимание», уходящее корнями в вековую крестьянскую мудрость. И верность человека логике времени, законам войны, естественную в участковом милиционере, которого война поставила во главе партизанского отряда. По всем законам «интеллигентской рефлексии» эти два плана должны сталкиваться, разрывать душу. А они — не сталкиваются, они как-то светло сосуществуют в характере, который играет Быков. Зато в вашей, зрительской душе они сталкиваются, вашу душу рвут и мучают, вас заставляют волочить «очевидные факты», как жернова.

И срабатывает все это не только потому, что Р. Быков играет мастерски. Весь актерский ансамбль фильма убеждает прежде всего потому, что работает он в поразительной, потрясающей вас почти необъяснимо, создаваемой Германом *кинореальности*.

Я долго не мог понять секрет этой кинореальности. Мне казалось: дело в памяти на детали. Оглушенный «Лапшиным», а потом покоренный «Двадцатью днями» (волею судеб я смотрел фильмы Германа в обратном порядке), думал я, что секрет — именно в «микрозоркости». В том, как обставлено жилье эвакуированных. В том, как восстановлена фактура общежития тридцатых годов. Потом я высчитал, что Герман, родившийся накануне войны, просто физически не может все это помнить. А тут и сам он, отвечая на вопрос корреспондента «Литературного обозрения»: как вы снимаете? — заметил, словно смеясь над моими предположениями: я пою оператору на ухо песни или читаю стихи![2]

Это не мешает ему, впрочем, приносить на съемку подлинные документы из семейного архива. И располагать в кадре десятки деталей там, где другой экономный режиссер обошелся бы одной-двумя. Так дело не просто в точности детали — дело в том, как детали сцеплены. Зритель должен *продраться* через детали, через звуки, через вязь жизни. Что это за девочка бежит за эшелоном? Неизвестно. Зачем женщина с коляской в сцене облавы? Случайно. Зачем старуха, услыша звуки облавы, выскакивает из избы и, уже под выстрелы, судорожно срывает с веревки сушащиеся тряпки? Успеть, успеть...

Такова атмосфера тесноты и скученности в фильмах Германа. В «Моем друге Иване Лапшине», когда и те, и эти, и правые, и неправые, живут в ситуации вязкой неотвратимости и всех несет общий поток, *внутри* которого человек должен выдержать свой жребий. Не выбрать, а выдержать.

Такова атмосфера в «Двадцати днях»: теснота беженского быта, спасительная для людей в смертельной, вакуумной заброшенности военного времени.

Такова атмосфера и первого фильма Германа. Да, он видит детали со скрупулезной точностью. Видит лучину, горящую в партизанской избе. Видит бумажку (с сахарином?), которую бережно трогают при «чаепитии» пальцем и, слизнув прилипшую крупинку, запивают кипятком. Такое не выдумаешь. Но дело все-таки в сцеплении деталей. В атмосфере безысходной, смертной необходимости, когда сквозь вакуум, сквозь

[2] Герман А. Другая реальность.— «Литературное обозрение», 1985, № 8, с. 83.

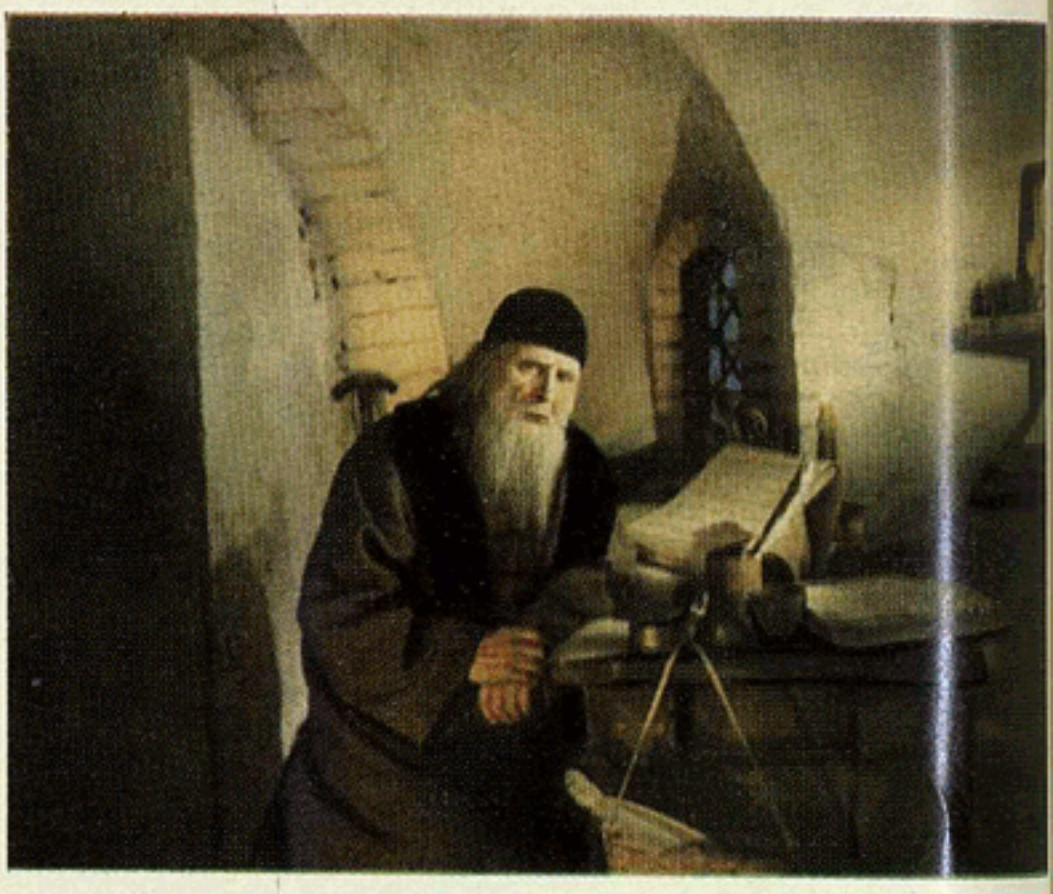
Цветная вкладка номера посвящена фильму «Борис Годунов» (режиссер С. Бондарчук), съемки которого недавно закончены на «Мосфильме». Подборку открывают фотокадры, рассказывающие о процессе работы над фильмом.

Фото В. Уварова

«Борис Годунов». Кадр из фильма

Борис Годунов — С. Бондарчук

Григорий Отрепьев — А. Соловьев,
Марина Мнишек — А. Биедржинска
Справа: Василий Шуйский — А. Ромашин;
Пимен — Е. Самойлов;
Царевич Федор — Ф. Бондарчук,
Борис Годунов — С. Бондарчук



туман, сквозь оплетшую человека сеть обстоятельств ложится для него одна *тесная* дорога: самопожертвование.

Сколько же случайностей должно «сцепиться» и «совпасть», чтобы голодные партизаны выкрали-таки с Карнауховской станции эшелон с продовольствием! Можно одеть разведчиков в захваченные немецкие мундиры, но как сделать этих истощенных людей похожими на накормленных оккупантов? «Немец нынче идет налитой, розовый»,— соображает Локотков и, «натаскивая» разведчиков на эту роль, запирает их на три дня отоспаться и отъесться, и чем отъесться-то? Тремя банками сардин трофейных? При запертых дверях, чтобы другие партизаны не видели! Самому командиру такого довольствия тоже не положено, и он уходит, чтобы не видеть, как они будут есть. А эти трое, поев сардин, пойдут на станцию и, повторяя нескоро выученные две немецкие фразы: «Инспекция! Проверка постов!» — попробуют захватить эшелон... Господи! На какой же ниточке все это висит...

А ведь пройдут. Пробьются. Угонят. Только тревогу успеет поднять случайно встреченный у эшелона беглец-полицаенок. И придется Лазареву, прикрывая отход, лечь на рельсы.

В серо-белой мгле разыграется эта операция. Будут хлестать пулеметные очереди, будет бегать захваченный паровоз от водокачки к стрелке и обратно, и в этом хаосе огня и снега вдруг проступит для вас *структура действия,* и вы поймете: вот вышка, вот стрелка, вот лес... и еще поймете: или — или. *Тесный* проход к цели обозначится посреди пустынной земли, и жизнь приравняется к смерти.

Режиссерский принцип Германа — структура события неожиданно, какой-то дословесной, пластической, графической ясностью вдруг прорисовывается в «хаосе» деталей. Момент зрительского катарсиса — сам момент, когда истина бессловесно *проступает.*

Я попробую разобрать на замкнутом эпизоде сам почерк режиссерский — монтажную логику. Эпизод загодя объявлен в скользнувшей фразе: «На мосту вон как майор тогда повернул». Фраза скользнула и ушла. Потом, без связи с действием, возникает портрет молоденького парня в черной форме. Лицо как лицо. Поскольку мотив «маскировки» и «переодевания» все время висит в воздухе фильма, вы полуавтоматически допускаете, что это портрет партизана, надевшего мундир карателя. Тем более что возникает его незлое лицо под милую, знакомую мелодию: «На закате ходит парень...»

Потом вы видите что-то вроде группового портрета. Сидят солдаты, тесно, один к одному. В центре — пожилой лобастый военный. Преподаватель среди курсантов? В вас бродят мирные ассоциации, и песенка ласкает вас: «Как приду я на гулянье, он танцует и поет...»

Меж тем камера отлетает выше, и уже не «памятную фотографию» напоминают вам эти тесно сидящие солдатики, а... икру, кашу, массу... Их много — море голов. Еще мгновение — и по краям кадра обнаруживается вокруг светлой массы черный пунктир: цепочка охранников.

Вот оно, мгновение первого катарсиса: вы проваливаетесь в догадку, как в ад: баржа! Пленные! Эсэсовцы с пулеметами по бортам! Патефончик наигрывает Захарова — Исаковского для гипноза? Молча сидят стиснутые люди. Обречены? Потопят их? Расстреляют? Сломались они? Или надеются?

Теперь уже иное значит для вас и тот лобастый военный в середине баржи; теперь вы мучительно вглядываетесь: кто это? командир? политрук? его прикрыли? значит, не сломлены?

А камера все выше отлетает; теперь вы наконец видите весь общий план: реку, берега по краям экрана и наконец сверху — мост.

И эшелон, идущий по мосту.

Эшелон по мосту — точно над баржей с пленными.

И прежде чем крупный план дотолкует вам, что означают эти ниточки-проводочки на шпалах, вы еще одним мгновенным ударом сознания, вспышкой молнии осознаете все, что тут происходит.

Потом возникнут лица партизан, напряженные, озадаченные. Возникнет диалог; майор обвинит Локоткова, что тот не взорвал мост с эшелоном — пожалел пленных, а тот ответит: это ж наши люди! к нам в лес пойдут! — на что майор скажет: мой сын, который был сбит под Смоленском, тоже мог бы выпрыгнуть и спастись, как эти люди, но он избрал другой путь!

Вы еще раз вспомните «Круглянский мост» Василя Быкова. Еще раз подумаете, что вот спор, в котором каждая из сторон по-своему права, а человеку от этого не легче, человек все-таки должен испить свою чашу так или эдак. Но еще до диалога вы почувствовали удар смысла. Чистый киноязык! Только песенка в тишине: «И кто его знает, чего он моргает...» Воздух, простор. А внутри этого простора, как плазменный жгут в вакууме, конвульсиями вашего зрительского сердца — *структура действия,* и нет никакого простора, узок путь, смертно тяжек подвиг: или — или...

Это — Алексей Герман, художник густой, тесной, бытовой, достоверной фактуры, в которой обнаруживается силовое напряжение последней, смертной борьбы.

Черно-белый, графично-зябкий киноязык его первой картины, может быть, и «постарел» за эти скользнувшие мимо пятнадцать лет, но только в том смысле, что эта графика устоялась-таки в нашем кино, особенно в картинах лирических, скорбных, пронизанных памятью войны.

Но сходная там и здесь ткань может быть включена в разные художественные системы. В фильме Николая Губенко «Пришел солдат с фронта» гулкий простор послевоенного опустошения медленно врачует озябшие души. А у Германа этот простор лишь заставляет человека еще больше сжаться, собраться для последнего предсмертного усилия. В фильме Ларисы Шепитько «Восхождение» предсмертное усилие человека, уже стоящего в петле, дает ему мгновенный духовный просвет, скачок в легенду, в бесконечность смысла, в красоту и вечность предания. А у Германа человек должен выдержать именно в той ситуации, когда ни красотой, ни добротой он себя не утешит. Страшна истина, тесен путь, но другого нет.

Это потом, выйдя на свет из кинозала, вы мучительно прокатаете еще раз в сознании историю сержанта Лазарева, вы подумаете, что и командир отряда Локотков все понимал, и Соломин перед смертью сказал же: прости меня, да и майора по-своему жалко,— и так вы высветите оборвавшуюся жизнь перебежчика.

Но там, в сумраке фильма,— там нет этого облегчающего финала. Там и выбора-то нет: так поступить или иначе? Только выдержать! Там и жизнь не обрывается, а гаснет, и все бьется, угасая, сопротивляется. И уже расстреляв все патроны, получив в живот немецкую пулю, уронив автомат, Лазарев по какой-то запредельной инерции бежит по шпалам вслед ушедшему эшелону, и вы не столько видите, сколько угадываете, что там, в сумерках, он все-таки опустился на рельсы и затих.

Мудрец сказал: вот человек, о котором мы думаем, что он слаб и скорбен, а это он наши боли несет, наши слабости и скорби.

Скорбью исцеляемся.

Необходимость «лишнего»

Разборы и размышления

«Ради нескольких строчек». Егоров — Н. Михайловский, Егерь — В. Бычков

Название картины — «Ради нескольких строчек» — объясняет нам, конечно, кое-что, но и вводит в некоторое заблуждение. Объясняет тему. Речь, как мы понимаем по строке популярной песни московского журналиста В. Левикова, пойдет о фронтовой газете и военных газетчиках. А заблуждение, мне кажется, возникает относительно жанра. В самом деле, мы настраиваемся на некий строго целеустремленный сюжет, где герой или герои пойдут через преграды, не исключено — и через смерть, а финал покажет нам буднично-героический выход в свет рядового номера газеты.

Эти предположения, опровергнутые фильмом,— тот счастливо попавший под руку контраст, на фоне которого острее ощущаются стиль и направление киноповествования.

Газета, конечно, существует. Но в фокусе авторского внимания — не выпуск какого-то номера, не добывание материала на передовой, а сам быт газетчиков, рядовые, повседневные эпизоды жизни редакционного коллектива рядовой дивизионной газеты. Только однажды, в конце фильма, покажется и сама газета: кто-то из персонажей, не важно кто, будет раздавать ее идущим мимо бойцам...

Все-таки, как ни крути, газетчики не главные люди на войне, и подвигов они особых не совершают, они только их описывают. Отсюда, кажется, и возникает мягкая, почти извиняющаяся интонация рассказа.

Так прочитывают повесть Михаила Алексеева «Дивизионка» сценарист Аркадий Красильщиков и режиссер-дебютант Александр Рогожкин.

Перед вами, говорят они, пройдут не самые грозные и не переломные дни, а война поздняя, усталая, осень

«РАДИ НЕСКОЛЬКИХ СТРОЧЕК» (по мотивам повести М. Алексеева «Дивизионка») Сценарий А. Красильщикова. Постановка А. Рогожкина. Оператор И. Багаев. Художник С. Романовский. Композитор А. Паулавичюс. Звукооператор Н. Астахов. «Ленфильм», 1985.

44-го, чужие земли, период относительного затишья.

Авторы не собираются поражать зрителя исключительными подвигами, побивать рекорды сверхвыразительности в уже неисчерпаемой ленте кинобаталистики — они просто хотят добавить к ней нечто свое. Вектор берется, соответствующий задаче: мы, кажется, должны ощутить привычность рассказа, его уже обжитое пространство — так же, как персонажи к моменту появления на экране, хочешь не хочешь, уже обжили саму войну. Не потому ли в качестве музыкального знака здесь выбрана чуть ли не самая заигранная, запетая, когда-то осмеянная, потом реабилитированная и уже вроде бы окончательно полустершаяся в памяти песенка? Про утомленное солнце, что нежно с морем прощалось как раз в тот самый час, когда ты призналась, что любви, увы, нет...

Эта легкая курортная грусть, ставшая отголоском довоенного времени, а потом острым паролем совсем иной, страшной разлуки (вспомните «Сказку сказок» Ю. Норштейна), когда сама банальность на глазах превращалась во всеобщность, в единство судьбы, теперь уже стала воспоминанием о воспоминании. И для нас сегодняшних — заявкой на отказ от всякой претенциозности, обозначением других ориентиров — скромности, трогательности, чистоты.

Вот он, главный герой, молодой журналист Егоров, который у актера Н. Михайловского не столько даже обязательно газетчик, сколько именно молодой солдатик. Ему, видимо, суждено дожить до той поры, когда воспоминания не пылают жаром и не обжигают морозом, а согреты почти уже полувековой теплотой, и не исключено, что именно он, и ныне работник слова, рассказывает теперь эту историю.

... Дороги в Германии вроде бы должны быть хорошими, удобными, война так и покатится по ним к концу, к победе, но чуть только начали это чувствовать все от солдата до генерала — редакционная полуторка возьми и подорвись на мине.

Это обстоятельство оказывается, слава богу, не трагическим: все остались живы-здоровы, только вот досада — шрифт в грязи утонул, нечем теперь газету делать. Но на войне приказ важнее любых объективных обстоятельств. Выход, которого нет, все-таки находится: местный умелец изобретает что-то вроде старательского лотка, где и промывают грязь, извлекая шрифт как если бы то были золотые крупинки.

Трагедия войны входит в кадры как всполохи уходящего пожара.

Прячет кого-то старый крестьянин-чех, у которого остановились газетчики. Сюжетное напряжение, было возникшее, тут же и разрешается: это дочка его, Настенька. У нее нечто действительно ужасное позади, полицаи, насилие, убийство, и прячется она не столько от новых пришельцев, сколько вообще от мира, так неласково встретившего ее молодость. Совсем не страшный, а даже чуть смешной в своей юной нескладности Егоров постепенно излечит ее от потрясения. Но ведь это уже начало любви, и Настеньке предстоит совсем иное и тоже нелегкое испытание. Какая на войне любовь — тут разлука всякий час рядом. И ожила ее душа от страшного и горького, кажется, только для того, чтобы погрузиться в грусть и печаль,— но ведь это уже нормальные, человеческие чувства.

Не нужна войне любовь. Лишней она тут оказывается. Хотя самой девушке необходима. Чтобы из замордованного звереныша стать простой женщиной, тоскующей о любимом.

Так появляется робкая, как бы подспудная тема, сопровождающая бесхитростный рассказ.

Тема эта — необходимость лишнего, вроде бы совсем необязательного в жесткой, обрубленной и обгорелой вселенной войны. Она живет в фильме

«Ради нескольких строчек».
Максимыч — А. Булдаков,
Яков Захарыч — Ю. Дубровин,
Рыбаков — В. Захарьев

как возможность, как не вполне ясный пунктир, еще не создающий целостного образа мира, но указывающий на него как на идеал, символизирующий мир, мирную жизнь.

... Совсем он тут лишний, живой белый гусь. Но паренек из кочующей редакции, Рыбаков (В. Захарьев), потянулся к нему. Живому, глупому, гогочущему, теплому комку жизни. Выменял его у владельца буквально на легенду — дескать, тот, кого снимет газетный фотограф, заговорен от пули, отдавай гуся и снимись, дурак, такой верный шанс остаться живым можешь упустить... Выучил гуся на метранпажа! А питомец возьми да и склюй из набора всю букву «А».

Теперь уже не миновать гусю топора. Но вот что удивительно: никто из этих воинов, солдат не хочет и, по-видимому, не может убить живое, невинное существо. А когда отец Настеньки вроде бы готов совершить это простейшее крестьянское дело, Рыбаков убегает с гусем и швыряет его в серое, неласковое небо. И летит, летит белая птица, унося возможность вкусного обеда и часть драгоценной азбуки. Вот и нет гуся. А то самое «лишнее», которое он воплощал, каким-то образом осталось: потребность к кому-то привязаться, отдать тепло человеческое.

А вот другая вставная новелла. Есть у редакции свой меценат — бравый боевой майор Ковалев, с юмором и трогательно сыгранный С. Прохановым. Он щедро угощает замечательных и мудрых людей, газетчиков, в своем боевом хозяйстве, но, увы, небескорыстно. На протяжении всего обеда он упоенно читает им вслух невероятную былину собственного сочинения — о некоем Ванюше, добром молодце, сыне партизанском. Майор тайно — но не слишком тайно — надеется, что его былину в конце концов опубликуют и ее прочитает вся дивизия. Она ведь так легко и складно написалась,и какие в ней правильные слова! Даже непонятно, почему какой-то «фрукт» с непонятной фамилией резко порекомендовал майору бросить ее в корзину. Впрочем, почему непонятной? Майор бросит, а «фрукт» тут же подберет и издаст под своим именем. Видали таких хитрецов?

Вообще-то в картине много стихов.

Кто их только не пишет! То ли весна бередит, то ли близость победы... И все они в каком-то смысле «лишние».

Я трубку снял. Сквозь вой метели
Расслышанные мной едва
До слуха быстро долетели
Ее прелестные слова.

Или «служебные» слова? — задумается Рыбаков. И хотя «служебные» явно лучше — какое это имеет значение, когда для пользы дела писать надо совсем не так, а гораздо проще:

Фриц разорил твою избушку!
Боец, возьми его на мушку!

Бесконечная былина майора вопиет о своей бездарности. И значит, уже о несомненной ненужности, не так ли?

Между тем майор — личность совсем не бездарная. Правда, он, как говорится, не в курсе дела. Но как тянется к слову, к скрытой в нем красоте! И осудите попробуйте редактора, который клянется: напечатает. Хоть три строчки...

По сравнению с майором газетчики не слишком-то бравые солдаты, это уже по Егорову и Рыбакову понятно. Но, как и положено в каждом коллективе и едва ли не в каждом лирическом сюжете на военном материале, тут есть свой рекордсмен по нескладности, нелепости и даже несчастливости. Это как раз тот фотограф-«талисман» по фамилии Рузес (А. Адасинский)[1]. Именно он, этот чудак, становится едва ли не самым светлым, мажорным образом картины. У него свое достояние: тайная любовь к невесте погибшего капитана...

Но вдруг и это — лишнее? Послушайте редакционного циника Лубицкого:

Рузес деньги переводит,
А к Татьяне хахаль ходит.
Ведь недаром хахаль ходит —
Рузес деньги переводит.
Хахаль ходит, хахаль пьет...

Дослушать Рузес не даст, кинется бить морду Лубицкому.

Вот он единственный в этой компании — «без лишнего». В исполнении В. Еремина Лубицкий — почти мертвец. Он что-то чрезмерное, невыносимое для себя перенес, возможно, как раз женскую неверность, но не пережил удара, не совладал с этим прошлым.

И вот, убивают Рузеса. Случайно. Слепой пленный немец в злобе и отчаянии разряжает обойму, и пуля достается Рузесу. Война и в самом деле слепа и безумна. Лубицкий чуть ли не впервые обнаруживает живое чувство: почти в истерике кидается за автоматом, чтобы перебить пленных. Его останавливают. А мы думаем — возродится ли этот человек или его следует занести в список тех, кто убит войной?

К сожалению, не выстраивается вся картина так, чтобы свое, незаемное ощущение войны высказалось пусть негромко, но поэтически цельно. Здесь есть случайные, чужие метафоры, громкие и подчеркнутые, но холодные. Вроде той, с напольными часами, что стоят на улице только что взятого нашими частями городка. Шофер высовывается из полуторки и переводит стрелки.

— А ну-ка, Европа, живи теперь по нашему времени, во.

Такого рода аллегория в духе ранних Алова и Наумова явно не из этой картины.

У авторов есть чистое, трогательное отношение к теме, но уверенность в своем взгляде и недрогнувшая точность художественного решения должны еще прийти к ним. Таков залог создания своего, неповторимого образа мира.

---

[1] По свидетельству М. Алексеева, прототипом образа Рузеса был Юрий Кузес, впоследствии известный кинокритик.— *Прим. ред.*

Поспешные коррективы

Разборы и размышления

Биография героя как проекция биографии страны — фильмы с такого рода драматургической сверхзадачей составляют особую, может, и не ярко выраженную, тематическую ветвь нашего кино.

Примеров можно привести достаточно — от «Великого гражданина» до «Председателя».

В фильмах этих все дело именно в широкой панораме времени, налагаемой на биографию человека. За основу здесь берется личность непростая, недюжинная и, что главное — такая, в судьбе которой время как бы скрещивает свои силовые поля и тем самым особенно полно выражает самое себя. Что существенно — прошлое в подобных фильмах важно не только само по себе — оно еще и угол зрения на современность. Неудивительно, что и появление такого рода лент приходится на переломные периоды в жизни общества, когда возникает насущная потребность «остановиться, оглянуться», глубже осмыслить пройденное и пережитое, полнее сосредоточиться на том, что ожидает общество в будущем.

Вот и в новом фильме И. Гостева «Завещание» день нынешний теснейшим образом связан с прошлым страны; такой авторский взгляд призван углубить повествование, придать ему бóльшую объемность. Не всегда авторам фильма удается преодолеть иллюстративность используемого ими с этой целью приема ретроспекции, но таков избранный ими принцип. И не случайно картина начинается сценами чествования победителей весной 45-го. Эти памятные дни не просто точка отсчета действия, но и важнейшее смысловое слагаемое ленты.

Сцены встречи победителей в картине И. Гостева, динамичные, полные

«Завещание».
Иван Егорович Крылов (в молодости) — С. Жигунов

«ЗАВЕЩАНИЕ» (по мотивам рассказа Г. Маркова «Земля Ивана Егорыча»)
Сценарий В. Ежова. Постановка И. Гостева. Оператор А. Иванов. Художники С. Меняльщиков, А. Самулекин. Композитор А. Петров. Звукооператор В. Курганский. «Мосфильм», 1985.

напора чувств, придают фильму эмоциональное напряжение. Этими же сценами, медленно истаивающими в гаснущем сознании умирающего героя, картина и закончится.

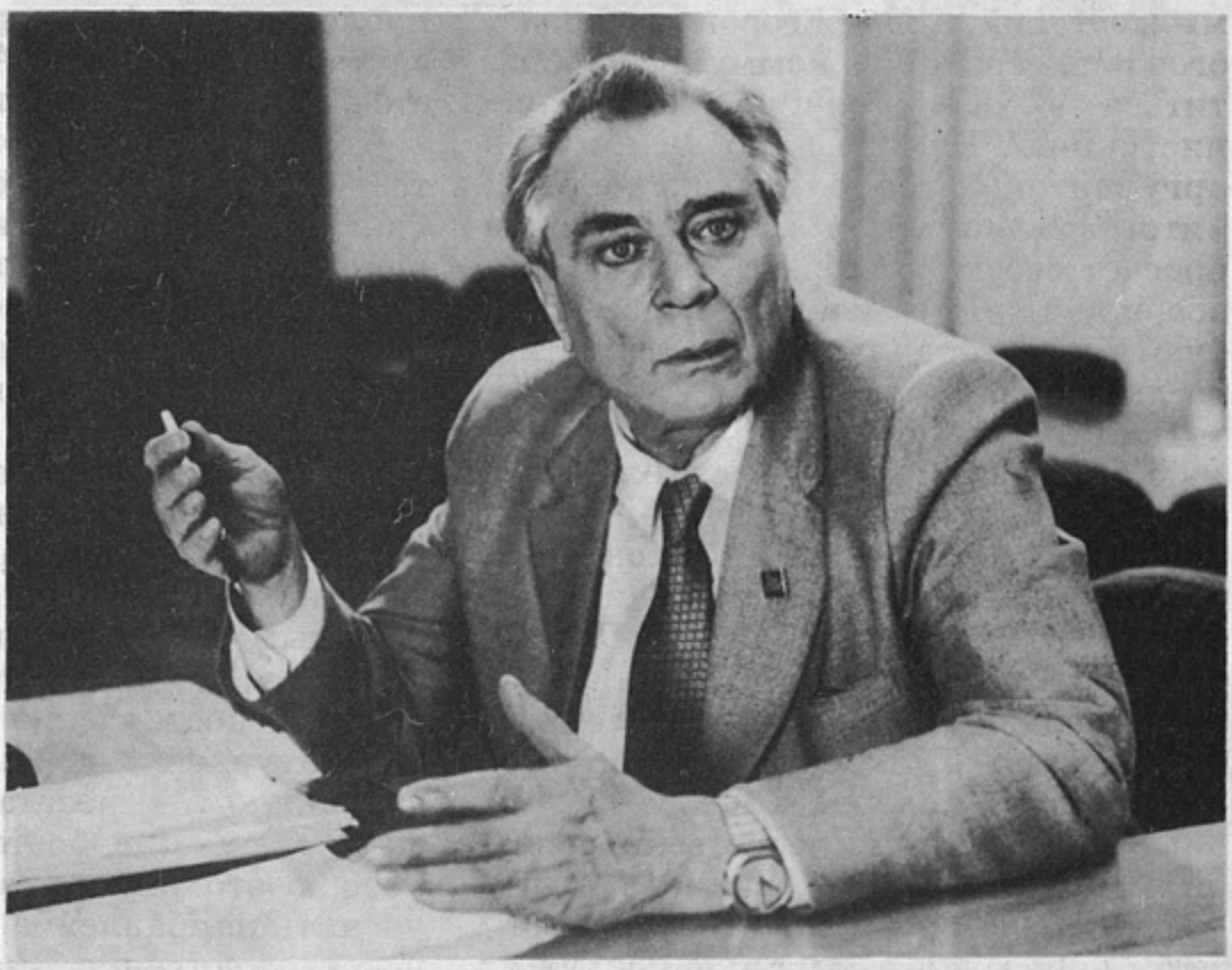
Однако едва только пройдут эти эпизоды в зачине фильма, отшумят весенним половодьем, выплеснувшись с Белорусского вокзала на улицы и площади Москвы, и мы спустя четыре десятилетия вместе с героем Е. Матвеева Иваном Егоровичем Крыловым, грузноватым в свои «за 60», окажемся в родных его местах, и круто повернется беседа Крылова с секретарем обкома — как только обозначится этот резкий перепад времен, нам тут же станет ясно, что именно ради разговора о современности собрали нас в зрительном зале. Что сцены чествования победителей — это всего лишь введение в действие. Точнее, камертон, по которому выверяется звучание всего фильма. Камертон, в равной мере важный как для авторов, так и для главного героя, да и для нас, не так давно отметивших 40-летие Победы.

Переход от прошлого к современности четко обозначил тему фильма — как жить человеку, в чем он может найти духовную опору в наш динамичный век. Тема заявляется сразу, уже в первых сценах, когда мы оказываемся в офицерском вагоне поезда, перевитого кумачовыми лентами.

«Да, теперь будем жить»,— говорит задумчиво, погруженный в себя гвардии капитан Крылов (С. Жигунов) своему попутчику майору Угарову (С. Маковецкий). Майор этот, что называется, из породы «орлов», недаром же у него и звездочка героя сияет над иконостасом орденов на широкой груди. Чего стоит только его «салют» в честь победы из трофейного «вальтера», эффектно брошенного затем в реку, или организованная им «атака на Москву», когда поезд останавливается неподалеку от столицы на забитых путях и весь эшелон устремляется к Белорусскому вокзалу в пешем строю. Шутка ли — вдруг ощутить, пронзительно и сильно, что все это — явь. Что все самое страшное уже позади, пройдено и пережито! Как тут не воспарить душой — смерть, стоявшая рядом четыре бесконечно долгих года, отпустила их, молодых, полных сил, и теперь надолго. Само собой — «будем жить!». Но обоим героям еще только предстояло постигнуть, что и мирная жизнь тоже не проста, что пройти отпущенный тебе срок можно по-разному.

Гвардии капитан Иван Егорович Крылов, ставший секретарем райкома партии, отдавший себя сполна делу, и майор (его в зрелом возрасте играет В. Самойлов), проживший, как оказалось (негаданная встреча через сорок лет!), лишь для себя и ради себя, доказали эту истину каждый на свой лад.

Нравственные параметры заявленной в фильме темы само собой не исчерпываются этим лежащим на поверхности смыслом. Кто теперь не ведает, что жить только для себя — дурно, а целиком отдавать себя делу — хорошо. Однако же в жизни никогда не было недостатка в носителях и той и другой морали. Свою многомерность, неисчерпаемость смысл этот приобретает лишь в приложении к каждой конкретной судьбе. Вот, скажем, сосед Ивана Егоровича. На протяжении всего фильма между ними идет нескончаемый диалог. Ведь и живет сосед (Ю. Саранцев) по-честному, и войну прошел, как надо, а не лежит к нему душа Ивана Егоровича, не лежит. И не только лишь потому, что по ходу действия выясняется: мать Ивана Егоровича, первая председательница колхоза в районе, пала от руки бандита, отца соседа,— время давно уже все расставило по своим местам. А потому, что из другого теста этот мужик, неистребима в нем страсть собственничества. Линии этой, тоже неновой в нашем кино, но, разумеется, неисчерпанной, с лихвой хватило бы на отдельный фильм. Может, именно поэтому она



«Завещание».
Иван Егорович Крылов — Е. Матвеев

здесь выглядит побочной. Авторам не удалось избежать в этой линии налета иллюстративности (ретроспекция — убийство матери бандитами,— кажется, только подчеркивает это обстоятельство).

Отзвуки все той же темы — как человеку жить — в попытке более сложного, глубокого ее выражения явственно различаешь и в первом современном эпизоде — разговоре Ивана Егоровича с секретарем обкома (А. Кочетков) в кабинете под стать хозяину, суховатому, не располагающему к задушевности. Более глубокого — потому что здесь обозначен конфликтный поворот отношений героев. Причем тема явственно переходит здесь в другую драматургическую плоскость, обретает открыто публицистическую окраску.

Мы присутствуем при кульминации беседы двух ответственных, к тому же давно и хорошо знающих друг друга людей. Нетрудно представить, как она начиналась — с шутливых, как водится, замечаний, легких упоминаний о многократно обсуждавшихся делах. Едва ли тут имеет место душевная приязнь: во всем чувствуется, что люди они все-таки разные, но и до стычек скорее всего не доходило: герой А. Кочеткова — «выдвиженец» Ивана Егоровича. Суть же дела в том, что на область спущены цифры мелиоративных работ, и большая часть их приходится на район Ивана Егоровича, где много болот. Они подлежат полному осушению — мысль еще недавно благая, десяток лет назад встретившая бы одни восторги, устные и печатные. Иван же Егорович говорит этим цифрам решительное «нет!», повергая в смятение своего недавнего подчиненного. Они не придут к согласию. Поняв тщетность своих усилий достучаться до души сидящего за руководящим столом человека, убедить его в пагубности предлагаемой програм-

мы действий, Иван Егорович уходит, оговорив свое право коммуниста обратиться в вышестоящую партийную инстанцию. Нам не дано вникнуть в аргументацию героя — сцена коротка, «итогова», но смысл ее ясен: Крылов бросает своему оппоненту вызов. Вызов, по-видимому, таящий в себе скрытую пружину дальнейшего сюжетного движения.

Настала пора сделать существенную оговорку. Стремление столь резко обострить ситуацию, а вместе с тем и общий драматический конфликт фильма следует, по всей видимости, отнести на счет постановщика. Потому что сценарию, в том виде, в каком он опубликован[1], подобная заостренность действия не была свойственна. Да и самого этого эпизода в нем нет вовсе.

Объясняя истоки собственного замысла, Валентин Ежов писал в предисловии к сценарию «Завещание», что толчком к его созданию послужил рассказ Георгия Маркова «Земля Ивана Егорыча» — о секретаре одного из сельских районов Сибири; подкупило же его в названном рассказе «лирическое решение темы». Получив любезное разрешение писателя на то, чтобы использовать некоторые мотивы рассказа, Ежов захотел с привлечением других материалов «в таком же *лирическом* ключе (курсив мой.— *В. Ш.*) написать сценарий о человеке, в биографии которого отразились бы некоторые черты биографии нашей страны»[2].

В лирической интонации стремится играть Ивана Егоровича Е. Матвеев. С его талантом и опытом это ему удается, Крылов располагает к себе — во всем, что он делает, чувствуется личная заинтересованность преданного своему делу человека. Но, пытаясь достичь художественно цельного результата, актер явно испытывает трудности. Режиссура выводит его на публицистику без опоры на драматургический материал. Актер же пытается уйти от риторики.

Что же касается фильма в целом, то тут вернее всего говорить о смене «ключа», ибо в картине преобладает явно публицистическая тональность. Оставим в стороне споры о границах свободы обращения постановщика с литературной первоосновой, тем более что перед нами едва ли тот случай, когда ущемлены права сценариста. И тем не менее факт налицо — действие фильма «Завещание» имеет, по серьезному счету, мало общего с одноименным литературным сценарием. Говорю это не затем, чтобы обосновать право сопоставления фильма и его литературной основы. Сличениями с оригиналом не всегда можно установить меру приобретений и потерь. Говорю это ради того только, чтобы уяснить направление движения идейно-художественной задачи, которую поставил перед собой режиссер.

Итак, вместо спокойного, размеренного, «элегического» разворота событий, характерного для сценария, повествующего о том, как деятельный, неугомонный человек, выйдя на пенсию, совсем было решился уехать на другой край страны, чтобы доживать век с близкими, родными людьми, но так и не смог расстаться со своим краем, своей «малой родиной», в фильме мы видим несколько иные сюжетные коллизии. Деятельная, воистину подвижническая жизнь партийного секретаря, сибирского мужика Ивана Крылова продолжается — вопреки «тяжести годов», вопреки все чаще напоминающему о себе вконец расшатанному сердцу. Продолжается с той же мерой и интенсивностью самоотдачи, какая была присуща ему и в послевоенные десятилетия.

Иван Егорович из поколения тех, кто вступал в жизнь, познавши запах пороха, кто стоял у истоков возрождения израненной, изнуренной неимоверным напряжением сил, но возрождающейся страны (отсюда многознач-

---

[1] «Искусство кино», 1981, № 11.

[2] Там же, с. 167.

«Завещание».
Серафима (в молодости) — Е. Антонова,
Костя — А. Сирин

ность в контексте фильма сцен чествования победителей). Это поколение на наших глазах уходит с общественной арены, однако герой Е. Матвеева по-прежнему в строю, и нет для него жизни вне дела. И уж если сравнивать беспокойного, дотошного Крылова с его молодым коллегой Костей (А. Потапов), внешне вроде бы и живым, и участливым, то сравнение будет не в пользу последнего. Конечно, здесь налицо и дефицит драматургии, но только ли в этом суть? Ведь и по правде жизни ох как часто видишь сегодня в молодых этакое лениво спокойное «поспешание» в делах, что тоже есть заставляющий задуматься своеобразный феномен времени. Многими приметами авторы вводят нас в контекст именно середины 80-х годов. И как бы настаивают на том, что динамика нашей жизни, могучий импульс движения, заданный партией в последние годы, гармонично сочетается с тем стилем деятельности, который всегда отличал нашего героя, это и делает его полнокровным, а не формальным участником современного этапа коммунистического строительства с его духом перемен, поисков и социальных надежд.

О стремлении авторов фильма вторгнуться именно в день нынешний свидетельствует и та «злоба дня», которая заключена в сюжете. Тот же вопрос осушения болот — не такая уж частность, при помощи которой можно без особых усилий «опредметить» конфликт. Чуть отвлекаясь в сторону, скажу, что найти камень преткновения, предмет для дискуссий и открытых столкновений героев сейчас для авторов иного, что называется, «проблемного фильма» не составляет большой трудности. Социальная практика подсказывает такие сюжеты из жизни в изобилии. Другой вопрос, что такого рода столкновения мнений не всегда

рождают конфликт истинно драматический. Но проблема, заявленная авторами «Завещания», воистину ключевая, потенциальные драматические возможности ее, как мы знаем, поистине велики.

Ведь экологические проблемы выросли на наших глазах до размеров глобальных, и особенно большое место среди них занимает проблема земли, исконной кормилицы человека. Стало более чем очевидно, что в погоне за количеством и дешевизной получаемых с нее продуктов мы нередко совсем перестали считаться с тем, что она зачастую лишается необходимых для плодородия свойств. Черные бури в местах распашки целинных земель, оскудение покрова и иссушение почвенного слоя, изменение климата в местах массового осушения болот...

Проблемы эти, конечно же, не могли пройти мимо Ивана Егоровича за долгие годы его работы на земле. Потому-то он так скептически воспринимает победительные интонации секретаря обкома, сообщающего о грандиозном проекте преобразования края. Он предлагает осмотрительнее подойти к цифрам, мудро уяснить их экологический смысл, ведь мудрость — это не только умение определить насущные задачи, но и способность предвидеть последствия их осуществления. Для секретаря же обкома, сыгранного А. Кочетковым в подчеркнуто суховатой тональности, здесь заключен еще и момент дисциплинарный: директива подлежит неукоснительному исполнению. Но сам собою встает вопрос: для него-то, «застегнутого на все пуговицы» партийного работника, эти проблемы, что — прошли стороной? Трудно в это поверить, ведь вроде бы перед нами не замшелый анахронизм в облике партийного работника, а как бы вполне современный деятель, знающий, опытный, одним словом, представитель сегодняшней генерации партийных руководителей. Так что же? Выходит, для него не существенна экологическая подноготная предлагаемых мер по мелиорации области? Не будем гадать о мотивах поведения персонажа — материал роли не дает для этого достаточных оснований, ясно одно: авторы представляют нам определенный тип работника, для которого, если пришла «бумага», единственно приемлемой позой становится положение «руки по швам». Напрочь снимается тем самым личностный момент — *собственного* отношения к делу. Можно работать и так. И даже — преуспевать. И поэтому персонаж, сыгранный А. Кочетковым,— антипод таким, как Иван Егорович. Вот только...

Досадно, но дело обстоит именно так: едва начинаешь следовать логике размышлений, предложенной самими же авторами, как возникают эти самые «вот только», и им подчас так и не находишь объяснений. В самом деле, неужели лишь сию минуту открылся в своей сути бывший подчиненный Ивана Егоровича? Наверняка же пуд соли съели, работая вместе. Чиновность в человеке не проявляется вдруг. Тогда как же вышло, что сам Иван Егорович «благословил» своего нынешнего оппонента для работы в обком, на вышестоящую должность? В жизни, конечно же, всего не предусмотришь, но в искусстве недоумение по поводу сюжетных мотиваций губительно для произведения. Или другое: разве самому Ивану Егоровичу за долгие годы своего секретарства не приходилось скрепя сердце проводить в жизнь решения, не получавшие у него самого «вотума душевного доверия»? К чему тогда эта залихватская фраза, брошенная с порога в пику своему собеседнику, что он-де не привык к формальному исполнению решений?

Наверное, не имело бы смысла по таким в общем-то локальным поводам ставить авторам, как говорится, каждое лыко в строку, если бы не другие огрехи подобного же свойства.

Вспомним хотя бы сцену проводов призывников района в армию.

«Завещание».
Серафима — Л. Зайцева,
Иван Егорович Крылов — Е. Матвеев

Чувствуется искренность в обращении Ивана Егоровича к парням-новобранцам, прозвучавшая в ней. Евгений Матвеев — артист, владеющий тайной душевности, но в том-то и дело, что режиссурой все тут чересчур выставлено напоказ — душевность героя ощутимо педалируется.

Дело даже не в некоторой неловкости, с какой, например, воспринимаешь идущую следом сцену приглашения на танец Ивана Егоровича настырными молодыми женщинами. Так и видишь в этом эпизоде указующий авторский перст (посмотрите, как демократичен наш герой) — ведь женщинам райцентра, если они так уж накоротке с Крыловым, не может быть неведомо состояние его здоровья. Он и дотанцевался с ними, не желая по-мужски ударить лицом в грязь, до сердечного приступа, прямо с проводов призывников очутившись в районной больнице и попав под надзор своей былой, с довоенных лет еще, возлюбленной, Серафимы, работающей здесь главврачом. Дело и не в его попытках сбежать из больницы, чтобы продолжить борьбу с неприемлемым проектом мелиорации, не в его досрочной выписке — не в самих этих благороднейших побуждениях человека, живущего высокими общественными интересами, хотя здесь ощущается налет эдакого неуместного бодрячества. Самое главное заключается в том, что вся эта, по сути стержневая, линия фильма на поверку так и не получает драматургического развития, ибо впоследствии не сопряжена даже с мало-мальски выраженным драматизмом, на который зритель уже настроился, помня о серьезном столкновении в служебном кабинете. Ведь это, понимаем мы, совсем не шутка — добиться, чтобы запущенная кем-то машина дала обратный ход, чтобы разработанный, утвержденный свыше

план преобразовательных работ был пересмотрен.

По фильму — ничуть не бывало! Все оказывается до чрезвычайности просто. Тайком, законспирировав поездку отпуском, Иван Егорович отправляется в Москву. Подъезд на Старой площади, теплый задушевный разговор в одном из кабинетов с молодым, интеллигентного вида человеком по имени Николай Петрович (А. Голобородько), у которого герой находит полное понимание,— и все! В мановение ока вопрос решен, как надо. Разумеется, мы никоим образом не подвергаем сомнению возможность в жизни и такого исхода, но перед нами произведение драматическое, требующее развития конфликта, внутренней борьбы, потому, смотря фильм, зритель ожидает, что ему покажут нечто большее, чем доверительные кабинетные разговоры, которыми моментально снимаются все сложности, любые трудности. Неловко за такой исход коллизии, кончившейся, с точки зрения художественного результата, по существу ничем.

Понятно, что ввести это сюжетное звено в ткань фильма авторов побудило стремление вторгнуться в атмосферу перемен в сегодняшнем нашем бытии, желание выразить эту атмосферу экранными средствами. Эти намерения можно только приветствовать. «Такие дела разворачиваются!» – восторженно восклицает, обращаясь к Косте, помолодевший Иван Егорович по приезде из Москвы. Восклицанием этим дается понять, что именно о середине 80-х годов идет речь в картине. Но тут же — детали, смазывающие датировку времени действия фильма и делающие ее расплывчатой, неопределенной. Особенно чувствуется это в линии отношений Ивана Егоровича с Серафимой (Л. Зайцева).

В сценарном варианте линия эта ясна, четка. Серафима совсем еще девчушкой, вызвав неудовольствие родителей, полюбила двадцатичетырехлетнего парня. А как ушел ее Иван на фронт, затянулось чувство дымкой неопределенности, и выскочила она через три года, в двадцать лет, замуж, не дождавшись суженого. Разными путями пошли они по жизни. Но умер муж Серафимы, ходит на могилу жены Иван, и вновь потянулись они друг к другу. На ее руках Крылов и умирает от сердечного приступа, наказывая похоронить его рядом с обелиском в память односельчан, погибших на войне, с которой ему было суждено вернуться живым.

В фильме, чтобы смягчить мотивы замужества Симы, дело представлено так, что она пожалела парня, вернувшегося искалеченным с фронта, и потом жестоко казнится, когда, приехав домой, Иван прямо с дороги приходит ее сватать. Это одна из сильных сцен фильма. Остается только пожалеть, что финал ее испорчен концовкой — трудно объяснить ожесточенность, с которой Иван, уходя, бросает: «Живите!..» Слишком уж жалок в своих попытках сохранить достоинство все понявший муж Серафимы, жестоко обделенный судьбой, убитый открывшейся ему правдой об истинных чувствах молодой своей жены, чтобы такой человек, как Иван, мог дать волю злобе. Но дело не в одной лишь концовке.

По ходу действия Иван Егорович неоднократно подшучивает над Симой: ты, мол, на двадцать лет меня моложе. И правда, Сима в исполнении Л. Зайцевой выглядит значительно моложе Е. Матвеева. Но правил арифметики и контекста фильма вполне хватает, чтобы установить: Серафима почти ровесница Ивана Егоровича. При всем старании гримеров на такой возраст она, как говорится, «не тянет». Постановщик должен был мотивировать молодость героини. И принял решение: просто Серафима замечательно сохранилась, в шестьдесят выглядит слегка за сорок. А Иван Егорович будет над ней подшучивать, чтобы зрителю было все ясно.

Но ясно ли зрителю?

Видно, что постановщик стоял перед дилеммой: привести в соответствие возраст героев и пожертвовать кем-то из исполнителей или в открытую пренебречь возрастной разницей, обогатив эмоциональную палитру фильма за счет актерского дуэта. Режиссера можно понять: Зайцева — идеальная исполнительница роли Серафимы. Возобладало второе решение. Однако же, как всегда бывает в таких случаях, не без ущерба для элементарной логики.

Несущественные мелочи? Позволю с этим не согласиться. Такие мелочи — важнейшее условие достоверности произведения искусства. Известно, что оно — не столько копия сущего, сколько мир, воссозданный по его законам, и любое несоответствие слагаемых в картине действительности разрушает самое картину, сколь бы она ни представлялась вполне правдоподобной.

И сам этот набор досадных несоответствий в сюжетной ткани фильма, а более же всего — драматургическая неразработанность главного мотива, о чем шла речь выше, заставляет предположить, что многое тут вводилось в действие, что называется, с ходу. Временами, смотря фильм, думаешь: да существовал ли вообще режиссерский сценарий как база, на которой воздвигалось здание сюжета? Слишком много в нем явных неувязок и облегченных, не поднимающихся выше иллюстраций решений — как тех, что работают на общий смысл фильма, так и касающихся отдельных деталей. А жаль. Заявка на серьезную мысль стоила того, чтобы отнестись к ее разработке со всей скрупулезностью, не походя приспосабливая к исходному материалу то новое, что диктовалось временем.

Ведь тема завещания, на которую вышел фильм, сегодня актуальна как никогда. Пронзительность ее звучания обусловлена происходящей у нас на глазах сменой поколений во всех областях нашей жизни. В фильме есть эпизод, где тема эта заявлена впрямую — в предсмертных словах павшего при форсировании Днепра политрука Володи Огиенко (О. Уткин). «Завещаю тебе нашу землю!» — скажет он, умирая, своему другу, командиру роты Ивану Крылову. Ее, политую кровью, отвоеванную в смертельном бою, завещали павшие живым. Но пришло время живущим передать эстафету будущим поколениям.

Они живут среди нас — те, кого нарекли поколением победителей, и долгих лет им всем, кто рядом с нами. Но многих уже нет, сорок лет — срок большой, время неостановимо.

Многое было в жизни страны за эти сорок лет, непростым и нелегким был ее путь из памятной весны 45-го — в сегодняшний день. И потому не все, разумеется, возьмем мы и в день завтрашний, оставив отжившее — там, в «ретроспективе», в прошлом. Прошлом, без которого, тем не менее, нам не понять день сегодняшний.

Фильм вплотную подошел к этой мысли. Но сделанный как бы второпях, наскоком, он не смог подняться на явственно различаемую высоту. Это, к сожалению, оказалось ему не по силам.

События, факты, хроника

В Госкино СССР

Повышению роли кинематографа в процессе идеологического и эстетического воспитания молодежи было посвящено заседание коллегии Госкино СССР. Как об одной из основных задач, стоящих сегодня перед нашим кинематографом, говорилось о необходимости решительно увеличить число фильмов, адресованных молодежной аудитории, повысить их идейно-художественный уровень.

В производстве все еще недостаточно картин, посвященных современной молодежи, в частности комсомолу, молодым воинам Советской Армии. Не находятся в поле зрения кинематографистов такие проблемы, как трудовое воспитание и профессиональная ориентация подростков, жизнь советского студенчества.

Остро не хватает фильмов, способных заразить ярким примером активного положительного героя, привлечь интеллектуальным и духовным богатством современника. Не является ли это и следствием того, что в деятельности сценарных редакционных коллегий киностудий отсутствует планомерность и целеустремленность в разработке тематики молодежного фильма?

Коллегия Госкино СССР приняла постановление, в котором намечены конкретные меры по устранению недостатков на этом важном участке кинематографической работы.

В частности, Главной сценарной редакционной коллегии по художественным фильмам и Центральной сценарной студии предложено провести Всесоюзный открытый конкурс сценариев художественных фильмов для молодежи. Всесоюзный научно-исследовательский институт киноискусства совместно с Главной сценарной редакционной коллегией по художественным фильмам должен подготовить научно-практическую конференцию, посвященную проблемам молодежного кино. Главному управлению кинофикации и кинопроката предстоит расширить практику тематических показов и кинофестивалей, торжественных премьер и программ новых фильмов, способствующих идейно-нравственному, патриотическому, эстетическому воспитанию молодежи, принять меры для того, чтобы увеличить сеть и улучшить содержание работы киноклубов и кинолекториев, связанных с молодежной тематикой, обеспечить дальнейшее развитие сети комсомольско-молодежных кинотеатров.

О. Анатольева

В Союзе кинематографистов

ЛЕНИНГРАД. Одной из форм содружества кинематографистов с трудящимися пяти крупнейших предприятий Ленинграда являются смотры-конкурсы кинофильмов. Нынешний, седьмой по счету, был посвящен XXVII съезду КПСС. В течение недели в Ленинградском Доме кино труженики производственных объединений «Ижорский завод», «Металлический завод», «Красная заря», «Пролетарский завод», «Скороход» смотрели конкурсные программы, составленные из новых работ трех студий города, работ, связанных с важнейшими проблемами современности.

За воплощение темы борьбы за мир и международную безопасность дипломом и приз были присуждены картинам «Рейс 222» («Ленфильм», режиссер С. Микаэлян), «Нет — бесшумной смерти» («Леннаучфильм», режиссер И. Кузин).

За тему Великой Отечественной войны — фильмам «Тогда, в сорок пятом...» (ЛСДФ, режиссер Ю. Занин), «Воспоминания о Павловске» (ЛСДФ, режиссер И. Калинина).

За воплощение современной темы — фильмам «Вот моя деревня» («Ленфильм», режиссер В. Трегубович), «У ледяного континента» («Леннаучфильм», режиссер Э. Кац), «Снился мне сад» («Леннаучфильм», режиссер А. Сидельников).

Призы и дипломы присуждены лучшим фильмам для детей и юношества: «Воскресный папа» («Ленфильм», режиссер Н. Бирман), «Любите ли вы Баха?» (ЛСДФ, режиссер Ж. Романова).

М. Ишимбаева

КИЕВ. Детский фильм — его проблемы, перспективы — этой теме была посвящена творческая дискуссия, состоявшаяся в Союзе кинематографистов Украины, в которой приняли участие кинематографисты Киева,

Ленинграда, Риги, Одессы. Разговору предшествовал просмотр фильмов «Каждый охотник желает знать...», «Мужчины есть мужчины», «Тройка», «Как молоды мы были» (Киевская киностудия имени А. Довженко), «Дайте нам мужчин», «Поезд вне расписания» (Одесская киностудия). Также были показаны видеотелефильмы, научно-популярные и документальные ленты, детский киножурнал «Пионерия».

●

Познакомиться с важнейшими этапами развития мирового кинематографа, увидеть лучшие ленты, вошедшие в его золотой фонд, узнать о творчестве выдающихся мастеров экрана, научиться пониманию особенностей и тенденций современного кинопроцесса — такие возможности предоставляет народный киноуниверситет «Мировое киноискусство. Страницы истории». Он организован Киевским кинолекторием республиканского отделения Всесоюзного бюро пропаганды киноискусства совместно с горкомом ВЛКСМ и Укрсовпрофом для молодежи столицы Украины.

Программа обучения в киноуниверситете рассчитана на три года, за это время состоится 30 занятий-лекций, творческих встреч, обсуждений фильмов. К проведению занятий привлекаются ведущие киноведы республики, большинство из которых имеет опыт педагогической работы. Практическую и методическую помощь киноуниверситету оказывают преподаватели кафедры киноведения Киевского государственного института театрального искусства имени Карпенко-Карого.

Успешно прошли занятия, которые познакомили с первыми шагами экранного искусства, русским дореволюционным кино, жанровым многообразием кинематографа. Впереди у слушателей киноуниверситета изучение творческого наследия С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, А. Довженко, Д. Вертова, Ч. Чаплина.

После окончания киноуниверситета многие его слушатели смогут пополнить число лекторов Украинского отделения Всесоюзного бюро пропаганды киноискусства.

А. Заболоцкая

●

Исполнилось 80 лет со дня рождения заслуженного деятеля искусств УССР, лауреата Государственной премии СССР, фронтового кинооператора Валентина Ивановича Орлянкина.

Свой боевой путь с кинокамерой В. Орлянкин начал в 1942 году. Участник Сталинградской битвы, он запечатлел на пленку это событие. За создание фильма «Сталинград» был удостоен в 1943 году Государственной премии СССР.

На одной из фронтовых дорог судьба свела Орлянкина с выдающимся мастером советского кино Александром Петровичем Довженко. Такие незабываемые фильмы, как «Битва за нашу Советскую Украину» и «Победа на Правобережной Украине...», они снимали вместе.

С 1945 года Орлянкин — кинооператор на студии имени А. Довженко, а затем на Украинской студии хроникально - документальных фильмов.

Валентин Иванович Орлянкин ныне возглавляет военно-шефскую комиссию СК Украины, является заместителем председателя комиссии по работе с кинолюбителями.

Л. Игнатова

На киностудиях страны

«МОСФИЛЬМ». Действие картины «Зина-Зинуля», которую поставил режиссер П. Чухрай, происходит на крупной стройке, где героиня работает диспетчером. Столкнувшись с несправедливым обвинением в плохой работе, вынужденная любыми средствами доказывать свою правоту, Зинуля оказывается в напряженной психологической ситуации. Именно здесь в полную силу проявляет себя этот непростой характер, где за внешним упрямством скрываются нравственный максимализм, бескомпромиссность суждений и поступков.

Говорит постановщик фильма:

— Наша история о том, как человек защищает свое человеческое достоинство, защищает интересы общества. В сценарии А. Гельмана меня привлекла сама проблема, но и в не меньшей степени привлек характер главной героини, сильный и цельный. В произведениях литературы и кино, повествующих о войне, встречаются люди, подобные нашей Зинуле. Но в рассказах о современности у писателей-кинематографистов такие сильные и в то же время реалистически выписанные герои — редки. Гельману по-настоящему удался центральный образ.

Героиня нашего фильма лет на десять старше той, что описана драматургом. Это не случайно. Мне кажется, что поступки, совершаемые Зинулей, не должны списываться на ее молодость. Проблемы, затронутые в сценарии и в фильме, на мой взгляд, получат более глубокое и острое звучание, если в фильме будет действовать героиня с определенным жизненным опытом. Мы пригласили на эту роль Евгению Глушенко и, по-моему, не ошиблись.

Кроме Глушенко в фильме снимались А. Павлов, В. Гостюхин, Е. Майорова.

Оператор фильма — Н. Немоляев, художник — С. Агаян.

«КАЗАХФИЛЬМ». «Чужая, Белая и Рябой» — так называется новая картина режиссера С. Соловьева, хорошо известного по фильмам «Сто дней после детства», «Спасатель», «Наследница по прямой». Сценарий написан им самим по повести Б. Ряховского «Отрочество архитектора Найденова».

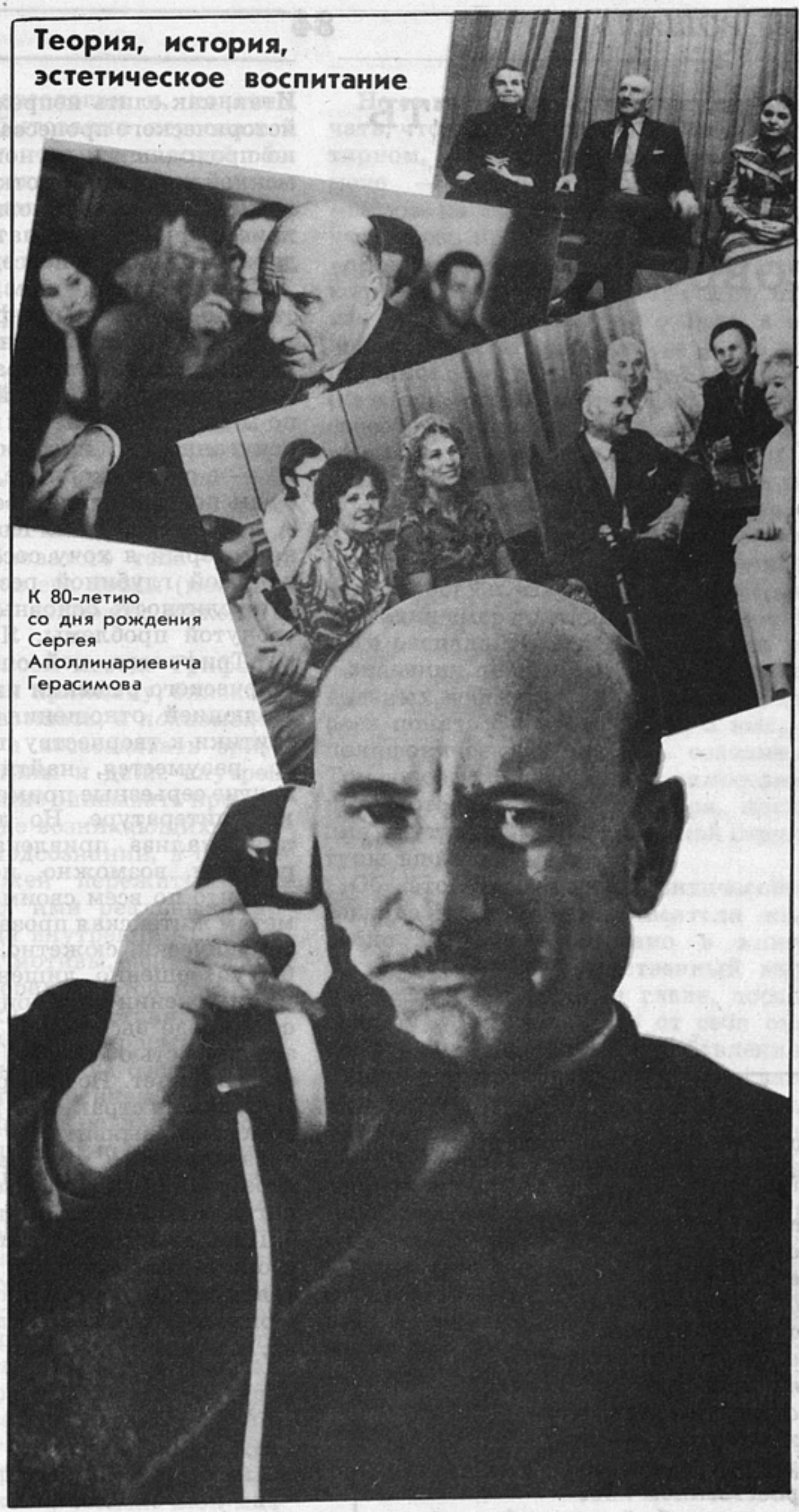
— Маленький городок на северо-западе Казахстана, его окраина, — рассказывает о своем фильме С. Соловьев. — 1946 год, время послевоенное, мирное, но трудное, нищее. И вот в это тяжелое время город помешался на голубях. Над крышами домов стали витать голубиные стаи, появились голубиные «мафии» со своими жестокими законами, обычаями, нравами. Голубь был символом надежды и счастья, но в то же время стал материальной ценностью: голубей продавали и покупали за большие деньги, обменивали... Но все разговоры в городе шли о белой голубке — птице редкой выносливости, которую никому никак не удается поймать. И вот герой фильма Иван Найденов, тринадцатилетний подросток, который тоже держит стаю голубей, ловит белую птицу. Он сразу же становится заметным в среде голубиной «мафии», но и ее злейшим врагом. Мир голубятников жесток и непримирим, они крадут у Ивана белую голубку. В этой ситуации наш герой, в сущности еще ребенок, становится перед проблемой нравственного выбора: либо он подчинится воровским законам, либо, восстав против сильных, утвердит себя как личность. Он выбирает второе. Рискуя жизнью, возвращает себе белую голубку и тем самым возвращает себе чувство человеческого достоинства. Иван Найденов в итоге приходит к выводу, что миром правит подлинная духовность, личность подвластна только высоким нравственным законам.

«Чужая, Белая и Рябой» — как бы мой личный комментарий к предыдущим картинам. Этот фильм на ту же тему, тему второго рождения человека. Но здесь разговор шире — рассказывая о нашем послевоенном поколении, я исследую его социальные истоки, нравственные корни. Действующее лицо фильма — конкретная социальная среда послевоенного быта и бытия...

Поскольку история подлинная, мы не ставили перед собой задачу приглашать только популярных актеров. Наиболее известный из исполнителей — В. Стеклов, актер Московского драматического театра имени Станиславского, он играет Цыгана. Главную роль фильма исполняет алма-атинский школьник Слава Илющенко, отца Ивана играет литовский актер Л. Лаутцявичус, в роли Жуса — непрофессиональный актер И. Иванов. Оператор фильма — Ю. Клименко, художник — М. Гаухман-Свердлов. В фильме звучит музыка Моцарта, Бетховена, что вызвано драматургической необходимостью. Это и музыкальная тема о вечном чувстве человеческого достоинства, и контрапункт жесткой фактуре картины...

Е. Сергеева

Теория, история, эстетическое воспитание



К 80-летию со дня рождения Сергея Аполлинариевича Герасимова

Окончание статьи Льва Рошаля «Современность истории и история современности»

Издано о кинематографе

Рецензируем двухтомник Сочинений Алексея Каплера и «Болшевские рассказы...» Семена Фрейлиха

Лев РОШАЛЬ

Современность истории и история современности

Итак, как слить непреходящий пафос исторического процесса со стремительно проходящими мгновениями современной жизни? Как открыть неповседневное в новых условиях возросшей пристальности кинематографа к обыденным реалиям повседневности?

Однако прежде чем привести собственно кинематографические примеры, хочу сослаться на один пример из современной литературы. Во-первых, потому, что порой мы слишком, по-моему, замыкаемся — то как бы испуганно, то, наоборот, высокомерно — в своей скорлупе, а ведь иногда очень полезно оглядеться по сторонам. А во-вторых, и это главное, пример, на который я хочу сослаться, с необходимой глубиной резкости фокусирует слитность основных аспектов затронутой проблемы. Я имею в виду Ю. Трифонова, чей опыт поисков ее творческого решения интересен еще и эволюцией отношения литературной критики к творчеству писателя. Можно, разумеется, найти и некоторые другие серьезные примеры в современной литературе. Но данный случай для анализа привлекателен, своеобразен и, возможно, полезен именно тем, что по всем своим внешним приметам житейская проза Ю. Трифонова тематически, сюжетно, стилево вроде бы совершенно лишена потребности в сопряжении с историческим процессом, вроде бы вполне довольствуется замкнутостью в себе и выходов из себя не ищет. Но как раз такие свойства, как ни странно на первый взгляд, помогают выявить в самом методе писателя нечто, я бы сказал, *наглядно* небезразличное (при всем, повторяю, наглядном безразличии к нему).

Прежде всего тут интересна как раз свойственная прозе Ю. Трифонова бытовая сгущенность. Она видна во всем: в описании квартир и дачных построек, улиц и бульваров, в отборе слов,

В фильмах о современности сочленение проносящихся мгновений жизни с поступью истории осуществляется в разных, подчас самых неожиданных формах. Но есть нечто схожее: вопросы истории здесь не ставятся в открытую, они житейски заземлены, но через глубинную взаимосвязь времен придают основной нравственной идее фильма особый масштаб и пафос.

Окончание. Начало. см.: «Искусство кино», 1986, № 4.

лексике и фразеологии и, конечно, в житейском бытовании персонажей даже в минуту психологической обостренности. В одной из повестей герой, уже в общем-то достигший желаемой вершины жизни (а может, и нет — таким все мало), в одних трусах стоит у себя на даче, в комнате наверху, одной ногой на полу, другой — на диване и перед сном сосредоточенно стрижет, согнувшись, маленькими ножничками ногти на ноге. А в это время распахивается дверь, и ему сообщают нечто неприятное, раздражающее, но еще больше раздражает собственная идиотская поза, в которой его застали, нагота неподтянутого, дрябловатого тела — вот один из сгустков его прозы (мое описание, конечно, топорнее, нежели у автора).

При этом в своем методе Трифонов всегда был верен принципу, близкому кино: не рассказывать, а *показывать*. Не объяснять, а воссоздавать зримо осязаемые картины и даже внутренний мир, состояние описывать преимущественно в виде возникающих в сознании (или в подсознании, в ощущениях) персонажей пережитых или представляемых ими реальных картин. Своего рода внутренний киномонолог. Чувства, мотивы, психологические нюансы переливаются не в слова, а в поступки, в действия. Житейские подробности, вбираемые этой прозой, увидены как бы обостренным «киноглазовским» зрением — жизнь врасплох. Трифонов не любил теоретических деклараций, но и в практике, и в сравнительно редких высказываниях твердо держался этого принципа — *показывать жизнь*.

Бытовая сгущенность, с одной стороны, метод показа при полной как бы устраненности автора — с другой, и дали повод критике довольно долго и упорно числить писателя в «бытовиках», а его прозу относить к серобудничной прозе бытописания. Тем более что пишет-то о совсем уж обыденном: о квартирном обмене, нудных служебных тяжбах, бесконечной маете семейных неурядиц.

Но со временем критика стала замечать, что речь-то идет вовсе не о квартирном, а о каком-то совсем ином обмене — высоких жизненных помыслов на туфту устроенной жизни, что сквозь призму «вещественности», «предметности» прорисовываются корневые вопросы нравственного бытия, что речь-то идет не о быте, а об испытании бытом, и больше — об испытании совестью. И тогда Б. Панкин (кажется, одним из первых) отметил своеобразие причудливого сочетания в «Обмене» физиологического очерка в духе натуральной школы и современного варианта притчи, вечной сказки о рыбаке и рыбке[1]. Через сгусток современного быта — сгущение вечных тем: любовь и эгоизм, жизнь и смерть, трагедия смертельной потери и семейного распада. Критика заговорила не о значении предметного мира, каждодневных событий, а о стремлении героев понять события и себя в них, о полифоническом романе сознания. Трифонов уточнил: роман самосознания, которому, кстати говоря, принцип внутренне-монологической структуры вполне к месту.

Об этой эволюции критического взгляда на творчество писателя подробно и точно написано в книге Г. А. Белой «Художественный мир современной прозы», в главе, посвященной Трифонову[2]. Но от себя она вносит и существенные добавления. Одно из них, может быть, самое главное, в том числе и для нашего разговора,— исследование философского преломления в вещах писателя важнейшей для него категории времени. С одной стороны, время как бы в Ньютоновом понимании, как «абсолютное время», движение нравственных тем, вечных нравственных вопросов сквозь все эпохи. А с другой, время как бы в Эйнштейновом духе, в относительности, вернее, в *соотно-*

---

[1] См.: «Дружба народов», 1979, № 5, с. 239.

[2] Белая Г. А. Художественный мир современной прозы. М., 1983, с. 151—184.

сительности определенных временны́х отрезков с этим абсолютным временем. Время — как отпущенный *срок*. Для поступка. Для судьбы. Для жизни. А другого срока, другой жизни не будет, каким беспредельным ни было или ни казалось время. Беспредельность времени и сопредельность его сроков. Не случайно измерительно-временное начало присутствует в том или ином виде во многих заголовках: «Долгое прощание», «Предварительные итоги», «Другая жизнь». А разве нет этого в названии «Старик» (тут ведь не только физиологически-возрастное)? И, наконец, последний роман, прямо названный «Время и место». Время поставлено первым неспроста: не только точность даты, а нечто большее — кровно выношенная физиологически-обобщающая категория (время), идущая впереди категории ее жизненного, житейски-бытового опосредования (место).

Однако размышления о нравственно-философском слое «сугубо бытовых» повестей, романов, рассказов писателя будут неполными без одного необходимого, завершающего звена, исследования которого недостает в интересном, аргументированном анализе Г. А. Белой.

Да, с одной стороны, время как отсчет минут, часов, дней. Личное время и Вечное время. Хронос, пожирающий детей своих, и вовсе не в мгновение последнего вздоха, а в беспрерывно наплывающих друг на друга минутах суетной занятости «великими пустяками жизни».

Но важнее, на мой взгляд, для писателя аспект: время как *история*.

И именно потому-то не только время, но и *место* в обилии его точных, даже фактических примет: с названием реальных улиц, с описанием того конкретного восьмиэтажного дома, где помещается магазин «Мясо», а еще совсем недавно там были деревянный домик за дачным забором и неистовство сирени. В самом этом стыковом описании мест, в снесенном домике и вознесенной коробке не просто бытовое течение времени, а хронологически точный исторический стык времен, начало нового отсчета. Писателя волновали не столько вечные темы вне времени и пространства, сколько их преломление в конкретное время и в конкретном месте. Такое преломление обнажало смысловые срезы современной действительности, давало возможность прикоснуться к ее оголенному нерву. Разве не прикасаемся мы вместе с автором к этому нерву, когда приходит понимание, что сказка о рыбаке и рыбке вдруг возвратилась из вечности в то время и в том месте, где, казалось, она безвозвратно в вечность канула, провалилась в тартарары? И итог-то тот же самый. Нет, обмен оказался вполне удачным: не боярский терем, конечно, на такое мы и не замахиваемся, но по нынешним меркам вполне прилично. А итог — в самом главном — тот же: у разбитого корыта...

Но осмысляя сложные явления жизни, ее глубинные парадоксы, крутое сцепление клубка нравственных вопросов, Трифонов искал ответы не у вечности, а в исторических взаимосвязях и противоречиях. Во временной беспредельности он обнаруживал целостный «феномен жизни», о котором сам говорил. Вне историзма феномен лишился бы полноты составляющих его элементов, какая подразумевалась под самим понятием «феномен жизни». Показ не вещей, а исторического хода вещей по принципам внутренней близости и внутреннего отталкивания.

Историю современности он стремился поверять минувшей историей. И не только, когда в «Отблеске костра» и в «Нетерпении» прямо обращался к прошлому, но и практически во всех своих вещах о современности, причем — я убежден в этом — каждый раз все настойчивее, с желанием все большей углубленности.

Но сложность или, точнее, вся художественная тонкость историзма мыш-

ления здесь заключалась в том, что мотив истории не входил в повествование извне, а часто существовал опять же в облике житейской подробности, рядясь в одежды повседневности, не носил характер некоего отвлеченного рассуждения, а был плотно вшит в ткань сюжета. В «Обмене», например, это как бы походя, вскользь возникающие воспоминания Дмитриева о том, как строился в Павлинове дачный поселок Красных партизан, о судьбе его обитателей. А разве случайно, что Ребров в «Долгом прощании» с мучительной жаждой, отрываясь на мелкий приработок, пишет-пишет пьесу о Клеточникове, забытом агенте народовольцев в Третьем отделении? А затем — весь разговор его о пьесе с главрежем Сергеем Леонидовичем, который, между прочим, скажет: «Понимаете ли, история страны — это многожильный провод, и когда мы вырываем одну жилу...» И тут же поправит себя: «Нет, так не годится! Правда во времени — это слитность, все вместе...» А в «Другой жизни» герой уже по профессии историк. Но мечется он в поисках не материалов прошлого для своей диссертации, хотя это на плаву сюжета, а все того же: ответов на сегодняшние вопросы. Исторический мотив — не просто подробность стародавнего дачного житья и не просто предмет творческих или научных интересов персонажей, хотя именно в таком качестве существует он в тексте повествования. Но совершенно в ином качестве — как важнейший элемент философско-нравственного осмысления — он входит в *контекст* рассказа. Причем входит по принципу далеко не простой структуры, пожалуй, точнее всего определяемой кинематографически — «вертикальный монтаж». История сцепляется с рядом событий сюжета в будничном потоке по горизонтали. А смыслово — прослаивает вертикально все ряды, уходя на глубину.

Так входит в современное повествование не только история прошлого, но и сиюминутная, та, что совершается сейчас. В одной из новелл-глав «Времени и места» в маленькой комнатке коммунальной квартиры решается, быть или не быть еще не родившемуся человеку, уже пришел тайно приглашенный доктор, надо-надо решать, а в это время внизу, под окнами, вдоль холодного весеннего бульвара движется нескончаемый нервный людской поток, охваченный траурной печалью. Микромир соотнесен с макромиром в исторически конкретном времени и месте, но в перехлесте вечных тем Жизни и Смерти. И тот же Ребров («Долгое прощание»), увидев замертво рухнувшего в драке мужика, который вдруг ожил, сам влез, поправив кепочку, в милицейскую машину, подумал: как легко убить человека и как невозможно трудно его убить, подумал об этом в те же дни, когда в романе «Время и место» семейно решалось, быть или не быть человеку, родиться ему или нет, и решили: быть, родиться... Ибо «правда во времени — слитность, все вместе». Тогда-то житейская подробность перестает быть деталью времени, становясь его образом.

В последних романах для соотнесения житейского и исторического потоков писатель опирался на все более объемные и сложные построения. «Время и место», «Дом на набережной» охватывают большие отрезки жизни, разные периоды истории: предвоенные годы, война, послевоенные десятилетия, внутри которых тоже отбиты свои сроки. При этом историзму помогали особые, документальные что ли, свойства памяти писателя, накрепко вошедшие в сознание характерные приметы далекой повседневности, вместе с тем он активно обращался к документам, хотя это не всегда впрямую демонстрировал. Прототипом хрупкого, но преодолевавшего свои недуги, упорно закалявшего свою волю юного Антона Овчинникова из «Дома на набережной» был школьный

соученик Трифонова Лева Федотов. Писатель несколько раз в своих интервью с нежностью и преклонением вспоминал этого гениально одаренного мальчика, убитого на войне. От него сохранилось немногое — четыре убористо исписанные общие тетрадки дневников, небольшое количество рисунков, поразительные по глубине и оформлению школьные работы, собственноручная нотная запись обожаемого им марша из «Аиды» и похоронное извещение с фронта — материалы, которые Трифонов прекрасно знал. Из этих материалов видно, что это был человек действительно разносторонних художественных дарований и не дилетантских, совсем не ученических познаний в истории, экономике, политике, географии, геологии, минералогии (сужу об этом с основанием, так как волею обстоятельств эти материалы сейчас находятся у меня). Фашизму, конечно же, было просто необходимо собрать всю свою огневую мощь, двинуть огромную военную машину, чтобы стереть с лица земли этого хрупкого юношу Леонардовых потенций. Писатель взял из документальных материалов пока еще чуть-чуть, берег, судя по отдельным высказываниям, для специального случая, однако и то, что взял, не столько фактически, сколько настроенчески, явно питало образ.

И наконец, последний вышедший при жизни писателя роман «Старик», где настоящее впрямую скрещено с историей, ее крутым замесом, а художественное воображение самым плотным образом переплелось с фактическим слоем событий. Трифонов этот слой знал досконально еще со времен «Отблеска костра», когда, собирая материал об отце, наткнулся на поразившую его фигуру командира Особого донского экспедиционного корпуса, впоследствии знаменитого командира Второй конной армии Филиппа Кузьмича Миронова, ставшего прообразом Мигулина. Писатель только не знал, что судебный процесс Миронова, подробно описанный в романе, существует на кинопленке — в фильме Вертова «Процесс Миронова» (в сборнике статей режиссера факсимильно воспроизведен выданный октябрем 1919 года, то есть в те дни, когда происходил процесс, мандат РВС Юго-Восточного фронта на право съемок в действующей армии за хорошо разборчивыми подписями командующего фронтом Шорина и члена Реввоенсовета фронта Трифонова, отца писателя)[3].

Однако, насыщая повествование во все увеличивающемся объеме фактическими событиями минувшего, Трифонов не создавал исторический роман. Но он создавал роман, пронизанный стремлением следовать историзму, жаждой осмыслить современные нравственные процессы в их исторической канве. На первых страницах «Старика» возникает опять же чисто житейский, чисто школьный эпизод с принесенной кем-то из учеников для анатомического препарирования крысой Феней, когда ее судьба решается бурным собранием с рассуждениями о науке, об истории, о гильотине, но «мы догадываемся,— вспоминает Павел Евграфович, от лица которого движется рассказ,— что дело касается не крысы, а чего-то более важного».

Писатель обладал несомненным даром воспроизводить *кожу* действительности с ее изгибами, трещинками, шелковистостью и шершавостью, натертостью и грубыми мозолями, огневыми пропалинами, и все-таки дело всегда касалось *чего-то более важного*.

Я думаю, что в конечном итоге (а может, правильнее: и в изначальных намерениях) не только в «Старике» и «Отблеске костра», но и во всех тех своих вещах, где действительность была застигнута на сегодняшних житейских перекрестках, он писал об одном — об Октябрьской революции.

---

[3] Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М., 1966, с. 48.

О ее идеалах, оплаченных небывало высокой ценой, об их истинной нравственной сути, которую нельзя *обменивать* ни на что. Притом что проще, незаметнее всего этот обмен может по малости, капля за каплей происходить в привычной маете и будничной круговерти. Дело не в быте, уже хорошо или пока еще неважно устроенном, сам по себе он, так сказать, внеморален. Дело в нас. Октябрь для писателя — не только люди и события той эпохи. Для него — это отсчет нас. В коротеньком очерке «Отблеск костра», позже ставшем книгой, прервав изложение и спросив себя, зачем ворошить эту далекую жизнь, ее страницы, он тут же ответил: «Они волнуют меня. И не только потому, что они об отце и о людях, которых я знал, но и потому, что они о времени, когда все начиналось. Когда начинались мы»[4].

Без исторической ретроспективы невозможно прикосновение к исторической перспективе. Это не означает, что и то, и другое писатель угадывал с доскональной точностью. Но споры вокруг его творчества, разноречивые оценки отдельных вещей как раз свидетельствуют не только о сложном внутреннем мире писателя, а и о сложности отражаемого им исторического процесса. Разве возникали бы споры, согласия и разногласия, если бы он только был фронтовик, «бытописатель»? А они возникают оттого, что на своем материале под слоем быта писатель искал, ведя отсчет от времени, в которое мы *начинались,* способ размышлений об очень важном, кровном для нас — о нашей исторической судьбе.

Однако сам он, стремясь затронуть волновавшие его морально-философские вопросы в их исторической преемственности и противоречиях, никогда не становился в позу морализирующего пророка истины в последней инстанции, наоборот, показывал историческую губительность неколебимой веры в такую инстанцию. Это совпадало с интересами читателя, для которого важнее, чем безоговорочное согласие с автором, предоставляемая самим ходом повествования будоражащая возможность собственных приятий и неприятий, собственных размышлений о жизни, постоянно вращающихся на орбитах истории. В романах в повестях, в интервью Трифонов не раз упоминал Достоевского. Наверное, он был ему важен и этим: «Жить и не воображать о прошлом нельзя»[5]. Не для пополнения наших знаний о прошлом (хотя и то не худо), а для углубления нашего познания. И у Трифонова, и у любого другого формы воображения, сила его проникающего дара могут быть индивидуальны, но не быть их не может, если мы рассчитываем создать то, чему суждено жить.

●

В фильмах о современности сочленение проносящихся мгновений жизни с поступью истории тоже осуществляется в разных, подчас самых неожиданных формах. Но есть нечто схожее и для нашего разговора важное: вопросы истории здесь не ставятся в открытую, они житейски заземлены, но через глубинную взаимосвязь времен придают основной нравственной идее фильма особый масштаб и пафос.

Во взятых мною примерах, пожалуй, только в фильме «Начало» Е. Габриловича и Г. Панфилова мотив истории присутствует с достаточной откровенностью, как совмещение двух исторически разновременных пластов.

Однако здесь по ходу сюжета эпизоды из снимаемой картины о Жанне д'Арк — не более чем демонстрация начала творческого осуществления героини, житейский факт ее биографии, ее первых шагов в искусстве. Первая

[4] Комиссары. Сб. М., 1964, с. 337.

[5] Достоевский Ф. М. Дневник писателя. Собр. соч., т. 12. М., 1927, с. 78.

сыгранная кинороль, могла быть и другая, но волею судеб оказалась эта — так оно нами и воспринимается по первому впечатлению.

А вот по последующим впечатлениям меня не покидает странное, завораживающее чувство, что Жанна д'Арк на экране — это не отрывки из снимаемого фильма, а реальное бытование Паши Строгановой в ином, далеком времени, и Жанны, если хотите, в нынешнем. Не случайно Паша — Жанна возникает в том далеком времени еще до того, как ее пригласили на студию, а одинокая Жанна — Паша потом окажется уже в нашем времени — на дощатом, скрипучем помосте среди современной массовки и команды киносъемщиков. «Фабричная девчонка» и «крестьянская девка» — здесь и там, там и здесь...

— Ну, нет, так не бывает, мистика какая-то.

— Конечно, не бывает.

Бывает! Редко, но бывает: с людьми, отмеченными, раньше говорили, богом, а в наше атеистическое время лучше сказать — судьбой.

Поэтому дело здесь не в снимаемом фильме в фильме, а в чем-то более важном. В повторяемости идей и людей при всей неповторимости того и другого. В возвращении вновь. Такое возвращение всегда дает истории надежду. Еще одна вечная притча...

И то, что именно — Жанна, не случайно.

Отблеск ее костра высвечивает в образном движении мысли еще одну грань важной для фильма (а может, и вообще для панфиловского творчества) темы, заявленной в картине «В огне брода нет». Уже в самом начале Паша Строганова постигает то, что постигла в конце Таня Теткина,— в огне жизни, как и в огне творчества, брода нет и никогда не будет. Потому здесь и сама история — огонь, а не пепел. Не биографическая метка (роль Жанны в фильме о Жанне), а отметина судьбы. Пашиного конца мы не знаем, он еще, слава богу, далек, жизнь — впереди, но языки пламени (тогда? сейчас?) освещают путь, которым ей суждено идти, который она для себя избрала (или который ее избрал). Между прочим, одно из продолжений этого пути — в следующем фильме «Прошу слова». Хочешь светить — гори. А иного не дано.

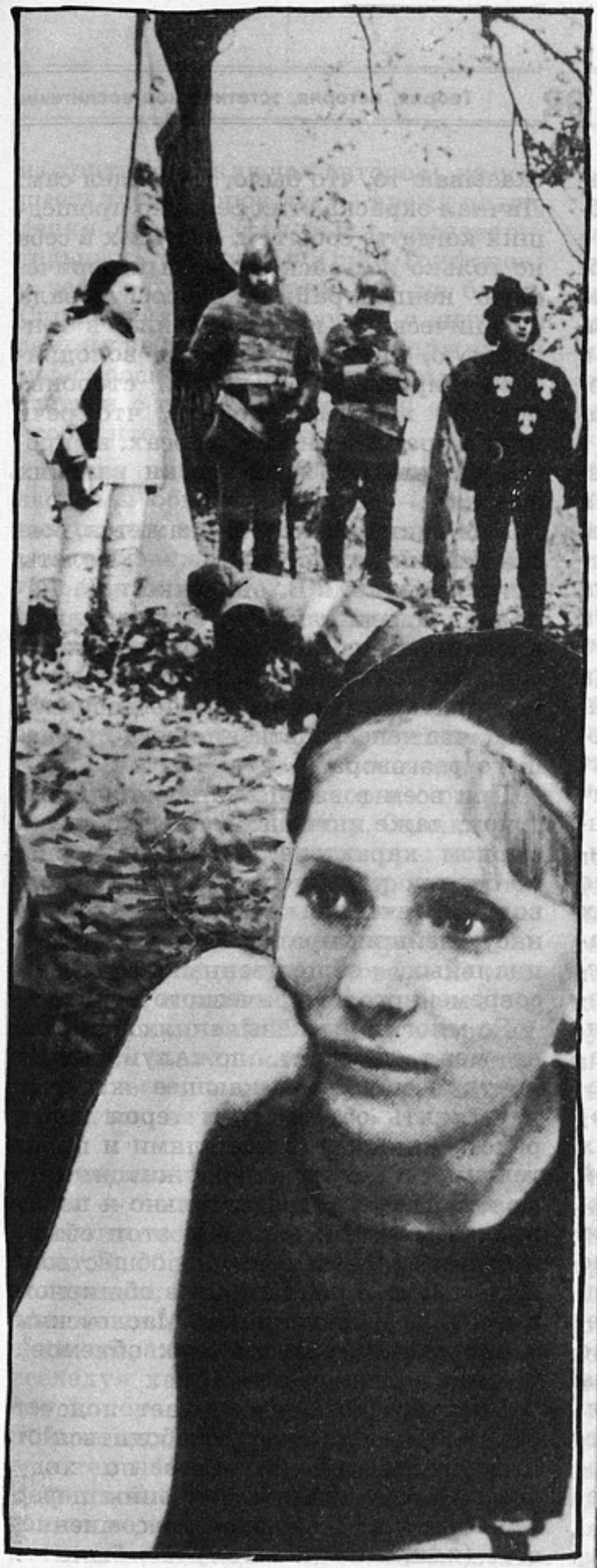
В том числе и в чувствах.

Там тоже брода нет, если, конечно, есть огонь. Паша и это постигает с самого начала. Нетленность, а не тленность. Не сумятица «великих пустяков жизни», не суета, какую не в силах преодолеть Пашин кавалер, живущий вроде бы вполне бодро, но тихо, незаметно погибающий. Историческая ретроспектива помогает поставить современные нравственные вопросы с жесткой, если не сказать жестокой (при всем веселом, почти бурлескном характере многих эпизодов), определенностью: жизнь-прозябание, которая на самом деле есть погибание, и внутренняя готовность к бескомпромиссности, вплоть до гибели, которая и есть жизнь во все времена.

Истинная жизнь — неистинная жизнь... А между ними тысячи, миллионы вариантов в ту или иную сторону.

Один из вариантов — «Васса». Женщина, несущая в себе потенцию огня, готовая гореть в любви, в семейном счастье, в деле, но в силу условий жизни горит, а не светит. Светит, но не греет. Во имя будто бы всех сжигает дотла не только себя, но и всех вокруг себя. Оттого и история здесь — пепел, а не огонь. Вот почему в конечном итоге, в конечном — что-то одно. Брода-то ведь нет.

А вот в фильм А. Володина и А. Митты «Звонят, откройте дверь» история входит мотивом в прямом смысле этого слова — как музыкальная нота. Как чистый зов серебряной трубы. Звук этот ширится, заполняет пространство, выходит за стены, хотя это всего лишь нота, сыгранная на трубе во время школьного сбора скромным, житейски неприспособ-



ленным, каким-то несуразным трубачом театрального оркестра. Этот мотив истории, это пение трубы вместе с рассказом о юном трубаче, о пионерском горнисте выводит все на новую высоту, выстраивает, казалось бы, разрозненные в фильме события в исторически выверенную линию жизни. Потому мотив истории здесь оказывается столь патетичным.

Мне кажется это тем более интересным, что лирике Володина подобная обнаженная патетика вроде бы совсем несвойственна. Я имею в виду не отсутствие патетики как таковой, она этой лирике свойственна вполне, а именно ту, что возникает из прямого соприкосновения с историей, когда момент истины подготовлен истинностью конкретного исторического момента. Кто-кто, а уж Володин-то всегда рассказывает притчу. И в ней всегда (даже если это первобытно-общинный строй) присутствует современная история (не жизнь, а именно история), но не в фактически точных событиях, а в фактически точно закрепленных ощущениях. В *исторических настроениях* определенного времени. В «Пяти вечерах» *он* вернулся, потому что наступало время возвращений. Не оттого ли Н. Михалков поставил эту пьесу в стиле «ретро», закрепляющем время определенных чувств в хронологически точной предметной среде? А с другой стороны, не руководствовался ли этот очень чуткий, почти стопроцентно чуткий к малейшим, я бы сказал, *чувственным* колебаниям времени режиссер — сугубо современным, сейчас пришедшим ощущением, что времена возвращений способны повторяться, приходить вновь — как вечные притчи, зависимые и вместе с тем совершенно независимые от времени и места действия?

Но в «Звонят, откройте дверь» понадобилась история в ее прямом виде, даже в форме воспоминаний, мемуаров — в форме того, что называют историческим источником: я вам рассказываю то, что было, что видел сам. Личная окраска этих реально прошедших когда-то событий, несущих в себе не только житейскую, но и историческую концентрацию, способствовала органическому их вхождению в тончайшую, кружевную ткань володинской лирики. А с другой стороны, история помогала понять, что речь идет о нравственных вопросах, не просто важных, а исторически важных для нас.

Еще один фильм. Уж, кажется, совсем далекий от историзма,— «Полеты во сне и наяву» В. Мережко и Р. Балаяна. О нем так много говорили и писали бесспорного и спорного, справедливого и не очень, что я не хочу повторяться. Но не могу не добавить того, что непосредственно касается нашего разговора.

При всем в высшей степени личностном, даже интимном, предельно камерном характере этой ленты она, по моему убеждению, в своем подводном течении касается не только насущнейших нравственных, но и социальных, общественных проблем современного исторического процесса.

Во многих высказываниях о картине меня смущает, пожалуй, одно: почти всегда возникающее желание определить объем вины героя перед родственниками, приятелями и приятельницами, перед сослуживцами и, может, где-то подсознательно и перед кинокритиками, которые этот объем выясняют, словом — перед обществом. Даже Мережко и Балаян в обширном интервью с Геннадием Масловским занялись выяснением этих объемов[6].

Вина, конечно, есть.

Но меня потому смущает подсчет объемов, что не могу освободиться от постепенно нарастающего по ходу фильма ощущения *своей* вины перед героем; ведь то, что в нем, несомненно, есть (или, во всяком случае, было — в этом ему не может отказать ни один

[6] «Искусство кино», 1983, № 9.

из критиков, включая авторов), не осуществилось. Сорок лет — время подведения итогов, хотя бы и «предварительных», как писал Юрий Трифонов: а ведь «другой жизни» — не будет. Спрашивая (справедливо) с него по самому высокому счету, не должны ли мы спросить по еще более высокому счету и с себя: все ли *нами* сделано, чтобы итог был иным?

Когда человеческая жизнь сладилась, мы обычно говорим — коллектив помог, а когда не состоялась — сам виноват. Так ли это? Вернее: *только* так ли это? Рядом с Сережей Макаровым есть родственники, но есть ли родные? Есть приятели и приятельницы, но есть ли друзья? Есть сослуживцы, но есть ли коллектив? Наверняка на эти вопросы существует ответ. И я убежден, что он неоднозначен. Поэтому, как и авторы, с определенным ответом не спешу. Однако для меня существенно, что авторы заставляют меня *задать* эти вопросы, которые подготовлены, наверно, разными субъективными и объективными причинами и следствиями, совсем не легкими для осмысления, но вправе ли мы их обходить? И если в вопросах есть хотя бы толика здравого смысла, то нам всем «чем кумушек считать трудиться, не лучше ль?..» Не важнее ли?..

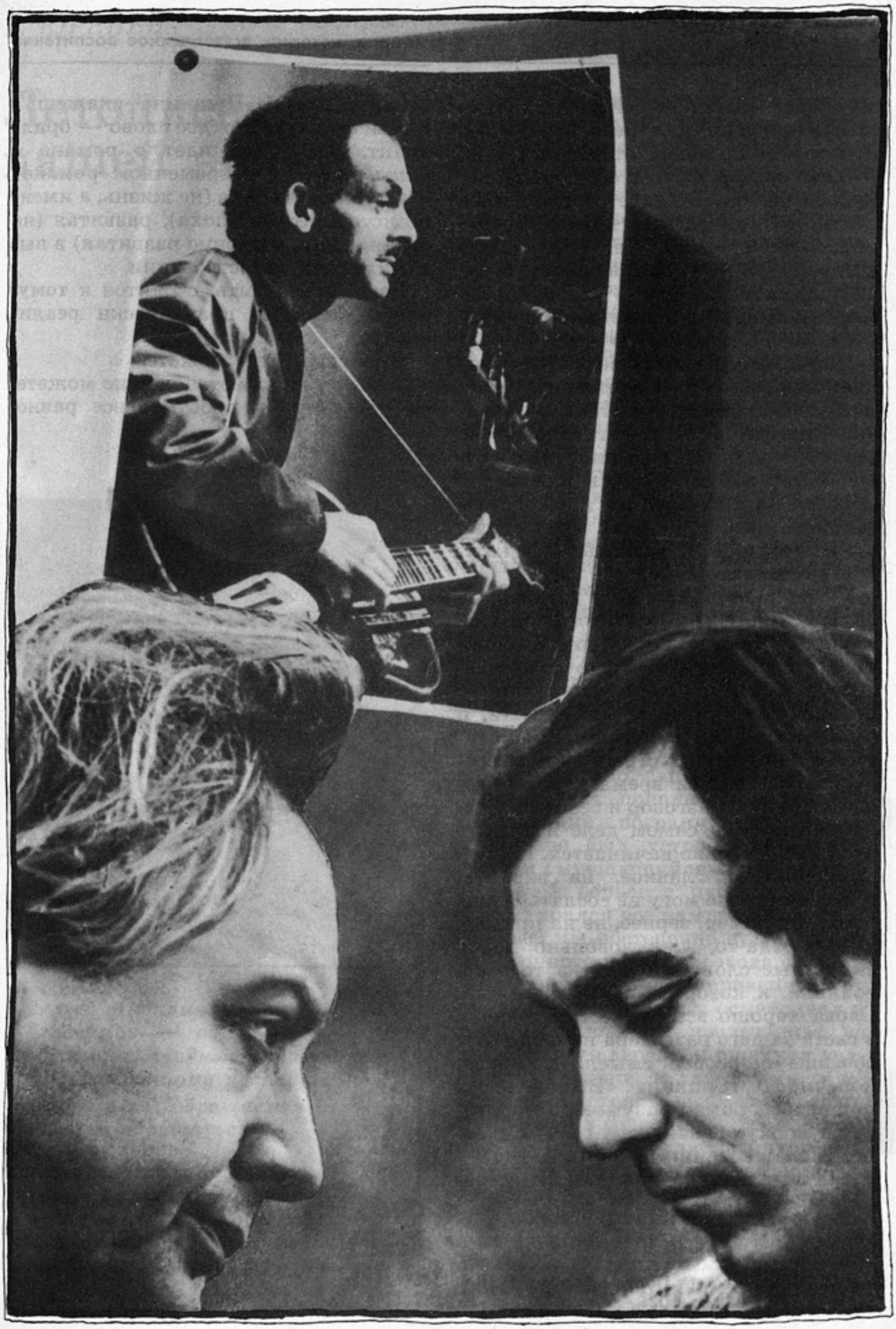
Нереализованные потенции личности — не только вина (и беда) этой личности, но и вина (и беда) наша общая. В общественных накоплениях это потери, может быть, самые невосполнимые. Авторы вместе с О. Янковским, с анатомической тщательностью исследуя характер героя, приглашая нас к соразмышлению, выходят, на мой взгляд, на одну из магистральных тем нашей современной истории. В великой формуле стоят точные слова: от каждого по способностям. Заметьте, не каждый по способностям (тут уж, как говорится, само собой), но — *от каждого*. Общество должно взять от каждого, иначе говоря, создать все возможные условия, при которых личное желание отдать окрылено общественной потребностью получить. Уже сама по себе эта потребность общества в личной отдаче, ощущение твоей нужности и незаменимости становятся порой гораздо более весомым нравственным стимулом человеческого существования, чем тот материальный стимул, который заключен во второй части формулы: каждому по труду. «А гармонь зовет куда-то»,— сказал поэт. Человек, наверное, всегда должен слышать зов «гармони» — гармонии жизни. От постоянного совершенствования средств, способов, форм общественного стимулирования индивидуального творчества (и тут не имеет значения, лирик ты или физик) прямо зависит решение тех важнейших социально-экономических задач, какие выдвигаются сегодня с самой высокой трибуны страны.

Но выкристаллизовывая животрепещущие современные проблемы в ходе анализа прихотливых напластований непростого человеческого характера, фильм касается и некоторых исторических истоков. В нем есть крохотный эпизод, обнажающий корни судьбы. Критика обратила на него внимание, но скорее как на частный, тем более что в сюжетную канву он и поставлен как частный. А между тем в этом моменте очень многое сопрягается. Хотя это всего-навсего песенка «Последний троллейбус» Окуджавы. Но отчего же Сергей вместе со своим приятелем и шефом поет ее с тем искренним азартом, с каким он больше ничего не делает, хоть и находится все время в движении: с места на место как заведенный. Однако есть во всем этом какой-то автоматизм, движение помимо воли, а воля, а душа — замерли. И только когда поет песенку, автоматизм исчезает, душа встрепенулась. Эпизод сделан «хитро», не без лукавинки — «под парами». На них можно списать ложный пафос, если он вдруг ощутится. Но изнутри — проблеск пафоса истинного. Потому что это его песня не сорока-, а двадцати-

летнего. Это песня молодости, времени вхождения в жизнь, когда все еще только начинается, и неизъяснимо прекрасны тревоги этой молодости, и словосочетание «человек родился» полно символических значений, и не покидает ожидание чего-то небывалого (само придет, только жди), и чистое небо над головой, ну, словом,— весна на Заречной улице!.. А если беда или вдруг подступает отчаяние, то, кажется, стоит только сесть на ходу в синий троллейбус, последний, случайный, и боль, что скворчонком стучала в виске, тут же стихает. «Бывает все на свете хорошо, в чем дело, сразу не поймешь»,— пел другой поэт. Как всегда на пороге молодости, это были чудные, светлые, весенние, добрые чувства начинающейся жизни. И как всегда бывает в такую пору, эти чувства согревала, лелеяла, ослепительно золотила, конечно же, немалая доля юношеских иллюзий. Сами по себе они были по-своему тоже прекрасны, но при встрече с реальными проблемами, которые громоздила жизнь, порождали и определенный инфантилизм. Недаром вскоре зазвучали, приобретая со временем все большую уверенность, песни другого барда, у которого даже в голосовой интонации клокотало страстное до пересохшей хрипоты желание поговорить о жизни грубее, жестче, резче, без иллюзий, напрямую, что отнюдь не мешало истончаться, рваться и разорваться его доброму, нежному сердцу. Я не сравниваю таланты, мне было бы это трудно в силу собственного пристрастия, ибо сам, как и Сережа Макаров, родом из «синего троллейбуса» — это «мое», и не только эстетически; то, что пришло вослед, на смену,— для другого племени, не очень знакомого и не всегда ясного. Поэтому не сравниваю, не сопоставляю и уж тем более не противопоставляю ни песни, ни времена: те лучше — эти хуже, те хуже — эти лучше. Не лучше или хуже, а — разные. Иные времена — иные песни. Пора взросления, пора зрелости. А бывают, наверное, времена, когда и те, и другие песни скрещиваются в совершенно новом качестве, тогда, наверное, и приходит пора исторической мудрости...

Измеряемый практически минутами, этот песенный эпизод, вводя в фильм важнейший мотив истории, дает понять, может быть, самое главное: сороковой день рождения Сергей Макаров отмечает окончательным, хотя, возможно, и несколько задержавшимся, прощанием с иллюзиями. Во всякой человеческой судьбе — момент значительнейший, переломный. Но всегда — больно. Оттого и зарывается в теплое, пахнущее землей, первородством чрево стога, приняв позу эмбриона. Человек-то еще *не родился,* он еще *должен родиться.* Не *тогда* все начиналось, начинается только *теперь.* Вопрос лишь в том, что остается, когда уходят иллюзии? Фильм не дает прямого ответа, но он разлит в самой его атмосфере. Остается одно из двух: подлинная идейность с ее высокой нравственной направленностью или не менее подлинная безыдейность, хотя подчас и прикрываемая «идейными словами», но в этом уже есть и ее низкая безнравственность. А третьего все-таки не дано. Брода нет...

И, наконец, еще один фильм, где историзм художественного осмысления показанных событий предопределен даже не минутным, а без всякого преуменьшения секундным эпизодом. Но он — как вспышка вольтовой дуги: уже погасла, а свет ее продолжает длиться в каждой клетке ленты. Притом что картина — не просто о житейском, а сознательно, полемически задиристо о житейском, о личном. Так она была и названа А. Гребневым и Ю. Райзманом — «Частная жизнь». Разумеется, историческое здесь подспудно существовало в самом сюжетном, образном движении мысли. Но этот эпизод фокусировал в себе все начала и все концы. Нет, не эпизод — на мгновение мелькнувший кадр, где смещенный со своей должности герой



забирает из пустого сейфа несколько самых дорогих для него предметов. В них все! Грозовой отзвук истории. Личная судьба. Судьба его поколения. Судьба эпохи. Личное и внеличное слитно. Песни разных времен, соединившиеся воедино. Те, что пелись когда-то. Те, что поются сейчас. И те, что еще не спеты. Или — уже не спеты. Пора высшей художественной мудрости.

Потом один из этих предметов мелькнет еще раз и будет задвинут в дальний угол письменного стола. А в финале предмета не будет вообще, но зеркало полированного шифоньера отразит тот же взгляд, с каким герой смотрел на этот предмет прежде, чем задвинуть его в дальний угол стола.

Гул истории, ее раскаты — в каждой частной жизни.

Я бы мог привести и некоторые другие примеры. Более того, на мой взгляд, за последний год-два в нашем кино появились ленты о современности, которые свидетельствуют о поисках выхода на новые рубежи, и серьезность этих поисков обеспечивается в том числе и стремлением соотносить житейское время с историческим. Но наш разговор и без того затянулся, хотя на самом деле я думаю, что он еще только начинается. И в киноведении, а главное, на экране...

И все-таки не могу не сослаться еще на один пример, вернее, не на пример, а на когда-то, уже довольно давно сказанные слова. Но они из того источника, к которому припади и пей. Слова хорошо всем известны, однако в свете нашего разговора приобретают совершенно особый смысл. Это слова, конечно же, Пушкина: «В наше время под словом роман разумеем историческую эпоху, развитую в вымышленном повествовании»[7].

Вот ответ на вопрос, как *это* делается?

Разве лучше Пушкина скажешь? В этой формуле каждое слово — бриллиант. Ведь речь идет о романе в *наше время,* о современном романе: историческая эпоха (не жизнь, а именно историческая эпоха), развитая (не отраженная, а именно развитая) в вымышленном повествовании.

Дело, стало быть, сводится к тому, чтобы формулу практически реализовать.

Пробуйте, если можете.

А если вам кажется, что не можете, то пробуйте — пробуйте все равно.

[7] Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. 7. М., 1958, с. 102.

Р. ЮРЕНЕВ

Летописец нашей эпохи

К 80-летию со дня рождения С. Герасимова

Сергей Аполлинариевич Герасимов — один из тех подлинно народных художников, к многогранному наследию которого мы обращаемся и будем обращаться вновь и вновь, настолько полно оно выразило свое время и настолько прочно вошло в арсенал социалистической культуры.

Стараюсь найти слово, определяющее неповторимо яркую личность Сергея Аполлинариевича Герасимова или хотя бы впечатление, которое он производил при встречах. Трудно... Он был многогранен: то сосредоточенный, хмурый, то веселый, даже озорной, то лирично-задумчивый, то напряженный, готовый к рывку. И все-таки слово приходит: заинтересованность. И дело даже не в том, что круг его интересов был удивительно широк, а знания многообразны. Заинтересованность проявлялась и в крупных — государственных, общественных, творческих делах, и в мелочах, в случайных встречах, обычных занятиях, необязательных разговорах. Он легко и охотно шел на контакт с людьми, кем бы они ни были: со случайными попутчиками в вагоне, с давними полузнакомцами на улице, со студентами других факультетов в коридорах института, с участниками массовки на киностудии. Взгляд становился напряженным, как бы просвечивающим человека насквозь, короткие реплики наводили собеседника на существенное, важное. И это существенное радовало, запоминалось.

Помню, как попали мы в гости к чехословацким пограничникам. У них на заставе был устроен маленький музей, и смущающийся юный офицер в трудной борьбе с русскими падежами старался все нам разобъяснить. Усталые, мы постепенно отставали от педантичного экскурсовода, один лишь Сергей Аполлинариевич с неостывающим интересом осматривал и диверсантские пули, извлеченные из спасительного дерева, и ошейник знаменитой овчарки, и диаграмму успеваемости в стрельбе, и фотографии уже демобилизованных отличников, а потом, собрав солдат вокруг себя, затеял такую сердечную, такую доверительную беседу о трудностях службы, о красоте ответственности, о любви к Родине, что и мы, забыв об усталости, заслушались и почувствовали себя соучастниками пограничных солдатских дел.

Заинтересованность во всех проявлениях жизни становилась у Герасимова жаждой соучастия. И желание вмешаться, активно воздействовать, помочь служило могучим творческим импульсом. Поэтому все наследие Герасимова — его актуальная публицистика, его неутомимая общественная деятельность, его увлеченная педагогика и, разумеется, в первую очередь его фильмы действенны, актуальны, современны, гражданственны.

Значение гражданственности он отчетливо сознавал. И слово это любил. Неоднократно писал об обязанности художника быть в первую очередь гражданином. В своих учениках воспитывал прежде всего граждан. В многочисленных героях своих фильмов подчеркивал и воспевал веру в коммунистические идеалы, любовь к Родине, верность дружбе и коллективизму, чувство долга, нерасторжимость общественного и личного. И проверял, утверждал эти качества в обстоятельствах тяжелого труда, нерешенных проблем, опасных подвигов, нравственных исканий. Поэтому творческий путь его был сложен. Были и неудачи. Возникали споры. Кое-что оставалось в своем времени, забывалось. Но дух, атмосфера, сущность нашей эпохи всегда присутствовали в произведениях выдающегося мастера социалистического реализма. Поэтому, выстраивая фильмы Герасимова в единый ряд, ощущаешь их системность, видишь ход времени. Осознаешь эпоху. И получаешь право назвать Герасимова ее летописцем.

Сергей Аполлинариевич начинал как актер в фильмах Г. Козинцева и Л. Трауберга. Он участвовал в дерзких театральных и кинематографических экспериментах «фэксов».

К артисту пришла широкая популярность. А ему этой популярности не хватало. Трудно сказать, сознательно или интуитивно он искал себя в современном материале, а не в эксцентрической экзотике, хотел вмешаться в помыслы и свершения своего поколения. Он искал путей к реализму, который вскоре осознал как реализм социалистический. Сначала в соавторстве с молодым режиссером С. Бартеневым, затем самостоятельно и по собственным сценариям он ставит в 1930—1934 годах ряд немых картин о современной молодежи: «Двадцать два несчастья», «Лес», «Сердце Соломона» и «Люблю ли тебя».

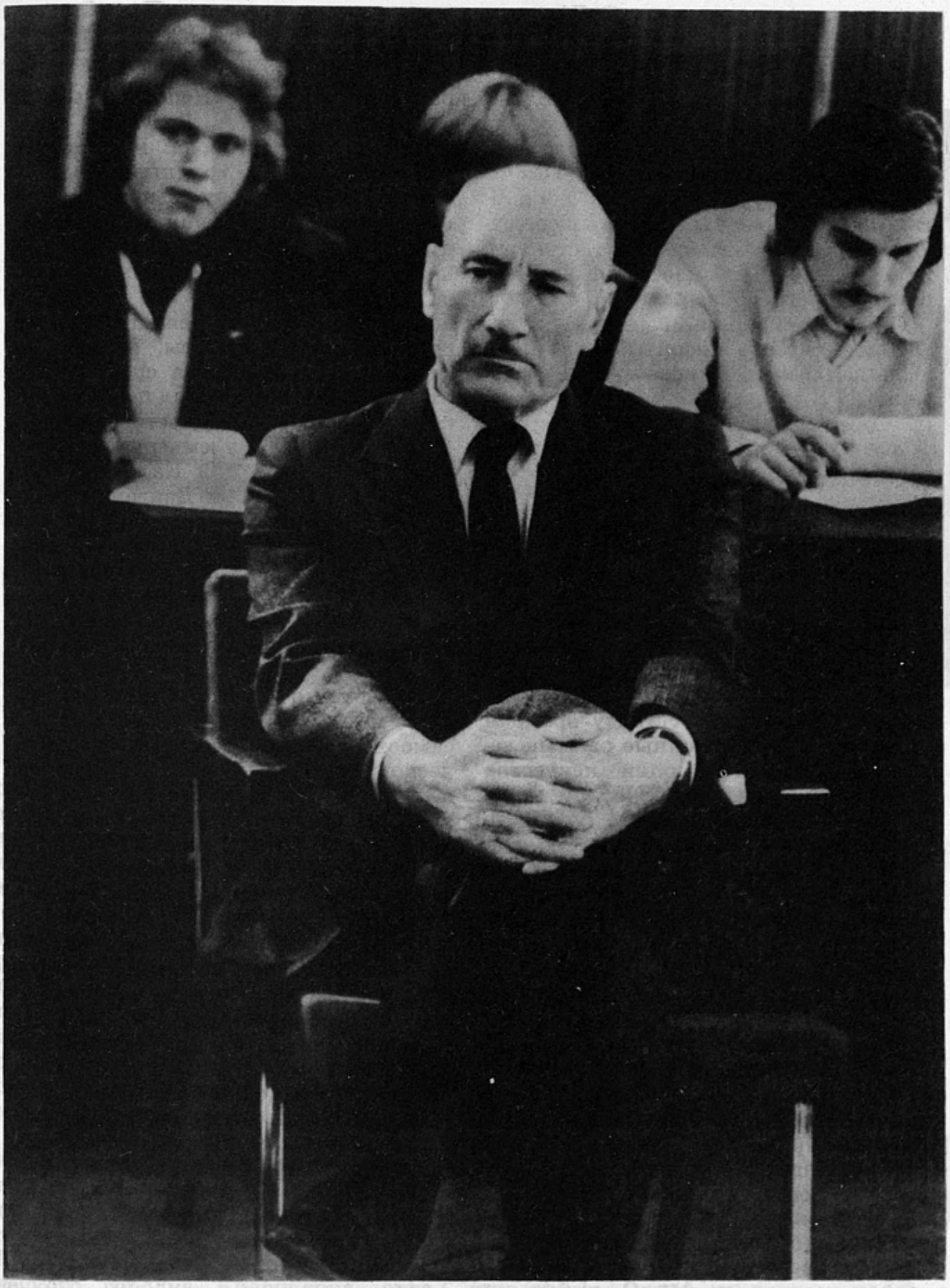
Вначале Герасимов снимает старых друзей по фэксовской мастерской и постоянных ленфильмовских артистов. Но уже в «Люблю ли тебя» появляются Тамара Макарова, Степан Каюков, Олег Жаков — ученики организованной Герасимовым студии. С нее начинается многолетняя педагогическая, воспитательная работа Герасимова, продолжавшаяся до последних его дней.

Фильм «Семеро смелых», созданный в 1936 году по сценарию, написанному режиссером совместно с Юрием Германом, имел всеобщий и безоговорочный успех и смотрится по сей день как новый, свежий, актуальный.

Труд и быт комсомольцев, зимующих в снежных пустынях на берегу Ледовитого океана, показаны с искренней любовью, с юмором и драматизмом.

Кто из нас, молодых людей 30-х годов, не увлекался покорением Арктики, не мечтал о зимовках, ледовых походах, ночных перелетах? Эту романтическую повесть нашего поколения, чье детство было озарено революцией, чутко уловил и оптимистически воплотил Герасимов. Чистая, скромная любовь начальника зимовки к девушке-врачу, которую обаятельно сыграла Т. Макарова, придала картине нежный лиризм, прозрачные, светлые краски. Романтичности чувств не противоречила достоверная, почти документальная режиссерская манера.

Созидательный порыв молодежи воспет Герасимовым и в «Комсо-



С. А. Герасимов

мольске». Еще более последовательно в нем воплощен принцип документализма. Снимался фильм на местах реального строительства молодежного города на Амуре, сюжетные перипетии повторяли реальные происшествия. Артисты вели себя естественно, не опасаясь быть неотличимыми от реальных строителей.

Следующий фильм, «Учитель»,— об интеллигенте новой формации — был поставлен режиссером по собственному сценарию, получившему первую премию на Всесоюзном конкурсе.

Жизнь русской деревни 30-х годов, образы девушек и юношей, стремящихся к «полной учености», исполненных уверенности в достижимости признания и счастья, были показаны в фильме правдиво и лирично.

Три фильма Герасимова о современности образовали своеобразную трилогию, ставшую ярким образцом метода социалистического реализма, уверенно побеждавшего в нашем искусстве 30-х годов. К этому времени относятся и напряженные размышления художника о роли искусства в жизни народа, о творческом методе. На страницах нашего журнала (1938, № 4—5) он выступает со статьей «Воспитание киноактера», где пишет: «Умение раскрывать действительность с самых углубленных, значительных позиций — вот задача большого искусства социалистического реализма».

С короткой киноновеллы «Встреча с Максимом», где любимый киногерой призывал на борьбу с фашистскими захватчиками, начался военный период творчества Герасимова. Как сценарист он принял участие и в другой, схожей новелле, где фашистов атаковал Чапаев. А в третьей новелле — «Старая гвардия» — говорилось о том, что рабочих, ушедших на фронт, у станков заменяют их отцы, пенсионеры. Попутно Сергей Герасимов и Тамара Макарова совместно с режиссером Михаилом Калатозовым работали над полнометражным фильмом «Непобедимые» об обороне Ленинграда. Враг уже стоял у стен великого города. Киносъемки были невероятно трудными, однако фильм в 1943 году вышел на экраны. Артиллерийские обстрелы, воздушные тревоги, баррикады на улицах, беженцы из окрестных деревень и пригородов — все это в фильме подлинное, и если очевидны его художественные просчеты, вернее, поспешные решения ряда сцен, то дух осажденного Ленинграда передан чутко, с документальной достоверностью.

Не дожидаясь премьеры «Непобедимых», Герасимов и Калатозов совместно с режиссером Дзиганом смонтировали на «Мосфильме» «Киноконцерт», посвященный юбилею Красной Армии. Выпуск «киноконцертов» в годы войны имел несомненное значение: воины в минуты передышек получали возможность видеть лучших мастеров искусств.

В заботах о фронте кино было обязано не забывать и о тыле, о его самоотверженной работе, о патриотическом единстве народа. И Герасимов в фильме «Большая земля» (1944) показывает наших рабочих, особенно женщин, в тылу кующих победу, с героической самоотверженностью снабжающих бойцов оружием и снарядами.

Не дожидаясь выхода фильма на экраны, Герасимов неожиданно оставляет привычную работу в игровом кино и становится директором Центральной студии документальных фильмов, куда стекалась хроника со всех фронтов. Документализм стал передовым краем советского кино. В военную хронику ушли А. Довженко, С. Юткевич, Ю. Райзман, А. Медведкин и другие режиссеры. Под руководством Герасимова было начато собирание Кинолетописи Великой Отечественной войны — бесценного фонда кинодокументов, огромное историческое значение которого становится все очевиднее с каждым днем. Административную деятельность Ге-

«Учитель». Степан Лаутин — Б. Чирков, комбриг Худяков — М. Сунозов

расимов совмещает с творческой. Совместно с И. Копалиным он создает документальные фильмы о Ялтинской и о Потсдамской конференциях руководителей союзных государств.

Позднее на страницах нашего журнала (1968, № 8) Герасимов так определит свою художественную позицию: «С первых дней революции мы привыкли делить с партией и государством все интересы и все трудности нашей революционной судьбы, и соучастие это составляло всегда предмет нашей гордости».

А когда прогремела на весь мир наша победа, настало время осмыслить, подытожить свои военные заботы и труды, создать о войне большое, монументальное произведение. Подвиг комсомольцев маленького донецкого городка Краснодона, организовавших отряд сопротивления и назвавших его старым комсомольским именем «Молодая гвардия», еще в газетных очерках поразил читателей. Один из крупнейших советских писателей Александр Фадеев в необычайно короткий срок создал о молодогвардейцах глубокий и горячий, полный гнева и света роман. Едва прочитав его, Герасимов решил делать экранизацию. И действительно, это была его тема: война, комсомол, величие духа нашей молодежи, не сгибаемой ни страхом, ни болью, ни смертью...

В 1944 году из Алма-Аты вернулся в Москву ВГИК. К преподавателям кинорежиссуры Эйзенштейну и Кулешову присоединился Герасимов. Вместе с Т. Макаровой он организовал объединенную актерско-режиссерскую мастерскую, куда наряду с только что окончившими школу пришли люди, только что закончившие войну. Одной из первых работ мастерской и стала «Молодая гвардия». Сначала сюита студенческих этюдов в аудиториях ВГИКа. Сюда приезжал и Фадеев, вместе со сту-

дентами превращавший прозаические отрывки в драматические сцены. Из этого получился спектакль, вскоре перенесенный на сцену только что открывшегося Театра-студии киноактера. Затем началась работа над фильмом.

Не отступая от своей творческой манеры, внимательный к частностям, к подробностям, к неброским, но типичным проявлениям человеческих характеров, Герасимов в некоторых сценах картины поднялся до трагедийного пафоса, до героических звучаний, что заметно обогатило его режиссерскую палитру. Сцена клятвы молодогвардейцев, их песни в тюремной камере, наконец, сцена казни звучат патетически, обобщенно. В этом режиссеру помогла прекрасная симфоническая музыка Д. Шостаковича — величественная, трагическая и просветленная.

В «Молодой гвардии» нашли полное выражение и довоенный опыт Герасимова в создании коллективных образов советской молодежи, и его многообразный творческий опыт военных лет, и незаурядный педагогический талант. Фильм справедливо считается одним из лучших произведений об Отечественной войне, вершиной киноискусства послевоенного периода, вошедшей в золотой фонд советского экрана.

Для Герасимова настал период новых поисков. В скромном фильме «Сельский врач» (по сценарию Марии Смирновой) режиссер как бы возвращается к поэтике своих довоенных картин, но сглаживает конфликты, торопится прийти к благоприятному финалу, чем снижает драматизм и проблемность фильма. Малоудачной получилась и картина «Надежда», запомнившаяся лишь дебютом талантливой З. Кириенко.

Биографии Герасимова нужно было новое большое свершение. Им стал трехсерийный фильм «Тихий Дон» по роману М. Шолохова, созданный в 1957—1958 годах. К этому времени определилась тяга режиссера к кинематографической прозе, к широте и

«Молодая гвардия»

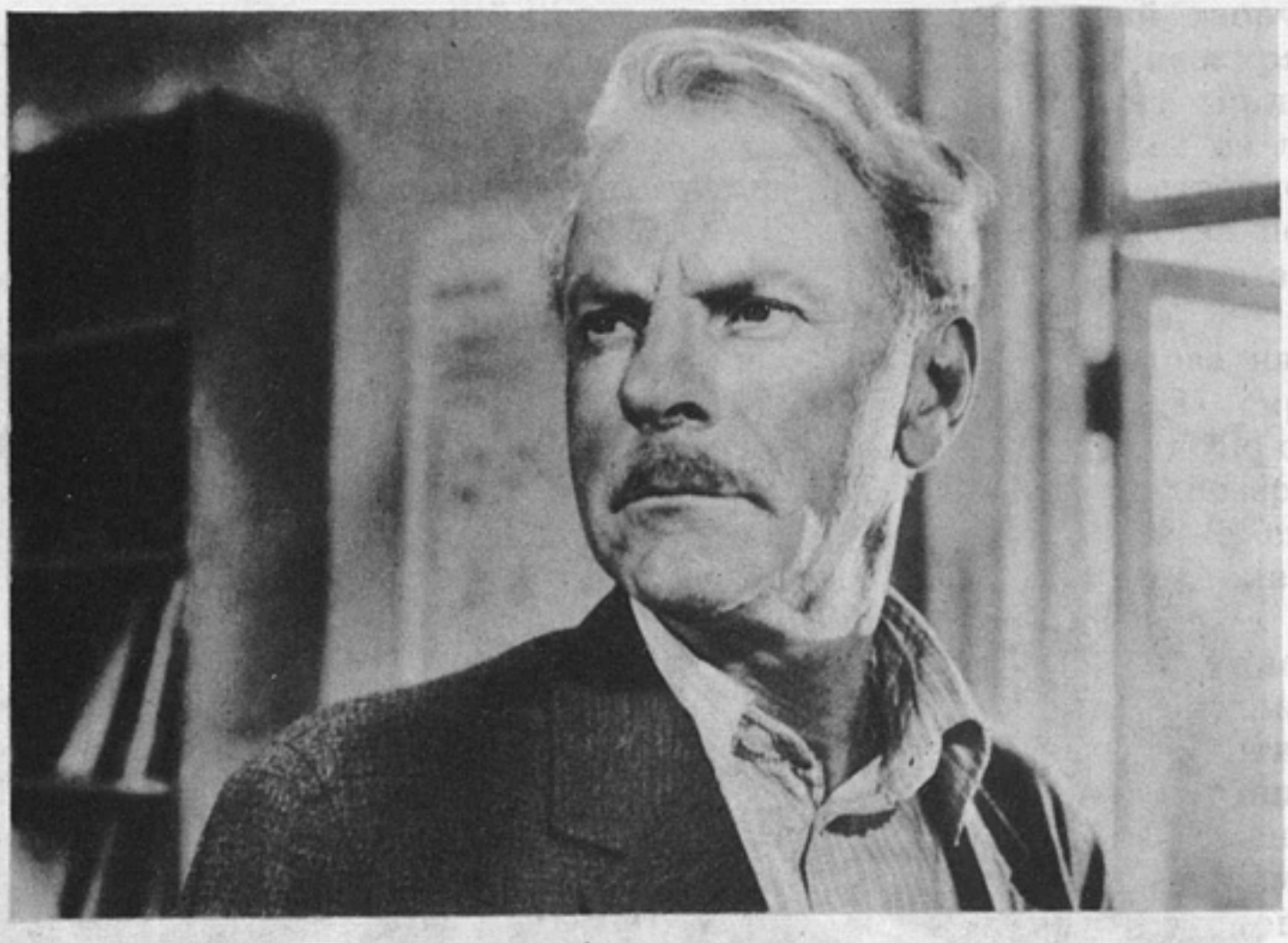
«Тихий Дон». Мелехов — П. Глебов

дали романа. Правда, чутко улавливая огромные повествовательные возможности кинематографа, Герасимов недооценивал его специфические требования, считая, что нужно стремиться к точному и полному перенесению литературных произведений на экран. Это стремление сделало композицию фильма, особенно его второй части, перегруженной сложными событиями гражданской войны, расплывчатой, нечеткой. Но когда в начале и в финале фильма (как и романа) на первый план выступают характеры и судьбы сильных, незаурядных людей, действие приобретает напряженность и драматизм. Образ Григория Мелехова, созданный артистом П. Глебовым, стал ярким выражением русского национального характера в эпоху трагических потрясений, революционных перемен. С герасимовскими принципами экранизации можно спорить, но бесспорно одно: его фильм стал первым удачным воплощением творчества Шолохова на экране.

Еще важнее то, что, войдя в творческое содружество и соревнование с Фадеевым и Шолоховым, создав кинематографические эквиваленты важнейших произведений социалистического реализма, Герасимов способствовал идейному утверждению советского киноискусства, демонстрировал его общественную активность, политическую зрелость. Форма киноромана представлялась ему наиболее емкой, значительной.

Испытав повествовательные возможности кинематографа на воплощении двух романов классиков советской литературы — Фадеева и Шолохова, Герасимов в течение десятилетия (1962—1972) создает четыре оригинальных кинематографических романа, четыре больших двухсерийных фильма о современности.

«Люди и звери» — многослойное, многотемное произведение о моральных последствиях войны. Главное действующее лицо — советский офицер, попавший в плен, познавший кошмар концлагерей, а затем мыкав-



«У озера». Бармин — О. Жаков

шийся по Европе и Америке в качестве «перемещенного лица». Сохранить человеческий облик ему помогли совесть и чувство Отчизны.

Сам Герасимов сыграл интереснейшую роль эмигранта князя Львова-Щербацкого, жалкого прихвостня, болтуна и попрошайки, в котором подчас пробуждаются и самолюбие, и, главное, тоска по России. Острый сатирический рисунок роли не помешал ее психологической правдивости и глубине.

Действие второго киноромана Герасимова, «Журналист», тоже разворачивается в двух противоборствующих мирах, в двух противоположных стихиях — на Западе и в небольшом уральском городе. Герою фильма, журналисту Алябьеву, перед командировкой в Париж и Женеву приходится побывать на Урале, чтобы разобраться в разоблачительных письмах женщины, которая оказывается обывательницей и клеветницей.

В диалогах зарубежной части фильма поднят ряд серьезных проблем послевоенного мира, но она композиционно расплывчата и порою поверхностна, дидактична. В сценах, действие которых происходит в уральском городке, Герасимову и молодым актерам удалось открыть много интересных характеров.

Наиболее значительным из кинороманов Герасимова является, по моему убеждению, «У озера». Основная, так сказать, несущая его проблема — охрана природы, противоречия между ее вечным постоянством и бурной изменчивостью жизни и деятельности людей. Конкретизируется эта проблема на судьбе озера Байкал, на берегах которого вырастает целлюлозно-бумажный комбинат, грозящий отравлением уникально чистого водоема. Проблема эта сложна и вызывает споры по сей день. Герасимов не приходит к четким однозначным выводам. Мне близка концепция сохранения уникального озера в его первобытной чистоте. Но я могу понять и искренность, и аргументированность другой позиции. Фильм зовет к раз-

мышлениям, побуждает к спорам. Кроме стержневой проблемы, решаются и другие важные, острые вопросы нравственно-психологического характера: об активном и пассивном отношении к жизни, о связи поколений, о праве на любовь, об отношениях литературы и действительности.

Свободная экранная форма позволила режиссеру органически включить в ткань повествования и документальные съемки Сибири, и поэму Блока «Скифы», почти целиком прочитанную героиней. Документальные кадры, как это было испытано еще в «Комсомольске», отлично совмещаются с игровыми, потому что режиссер стремится к достоверности, простоте, естественности и актерской игры, и мизансценировки, и изобразительного оформления игровых эпизодов. А любовное цитирование классиков реалистической литературы служит как бы мерой глубины и значительности чувств героев.

Четвертый кинороман Герасимова, «Любить человека», посвящен творчеству молодых архитекторов, строителей городов в Заполярье. Как бы продолжая тему преобразования природы, бережного, но смелого использования ее ресурсов, поднятую в предыдущем фильме, Герасимов показывает дерзновение людей, создающих для человека условия в нелюдимых и зачастую грозных районах Севера. Как и в других своих произведениях, на стержневую проблему, на основной драматический конфликт Герасимов наслаивает нравственные, психологические, социальные проблемы. Разумеется, здесь есть и любовь, с ее сомнениями и изменениями чувств, есть и соотношение эстетического и этического начал в творчестве, и влияние коллектива на индивидуальность.

Я видел и вижу в этих романах и художественные несовершенства, и нерешенные проблемы. Но разве все

«Дочки-матери». Васильев — И. Смоктуновский, Аня — С. Смехнова, Галя — Л. Удовиченко, Васильева — Т. Макарова

эти проблемы так легко решались в самой жизни, в действительности? И даже только постановка этих проблем, заострение на них внимания зрителей — свидетельство обостренной чуткости и гражданской смелости художника.

Продолжая поиски в области проблемной, общественно значительной драматургии, Герасимов обратился к сценарию А. Володина «Дочки-матери», где были подняты вопросы семьи, взаимоотношений разных поколений. Отдав в фильме «Дочки-матери» дань драматургии, близкой театральной, Герасимов возобновил свои поиски в романе кинематографическом. Он вновь обратился к экранизации классических произведений.

Первым его опытом в этой области был «Маскарад». Выбор лермонтовской трагедии был неожиданным, казалось бы, противоречащим разработанной Герасимовым скромной, бытовой манере. Но и как режиссер, и как актер, сыгравший роль Неизвестного, Герасимов показал, что он может работать разнообразно и что обращение к классике тоже есть поиск в системе реализма нашего экрана. Помогла режиссеру и превосходная музыка В. Пушкова: его вальс, экоссез, мазурка, романс исполнены глубокого чувства и верно передают колорит эпохи. Дискуссии об эволюции режиссуры Герасимова не было: «Маскарад», законченный за день до начала войны, вышел на экраны осенью 41-го года, когда обращение к русской классике вызывало острое чувство национальной гордости.

На новом этапе своего творчества Герасимов обратился к Стендалю и А. Толстому.

Режиссера не останавливало то, что фильм «Красное и черное» Клода Отан-Лара с участием Жерара Филипа и Даниель Дарьё имел у нашего зрителя заслуженный успех. Герасимов писал, что роман Стендаля любим им с юности, и он решил создать новую, телевизионную его интерпретацию. Телевидение позволяло обойтись без сокращений, максимально приблизиться к оригиналу. Все это Герасимов использовал уверенно и профессионально, найдя интересные кинематографические решения.

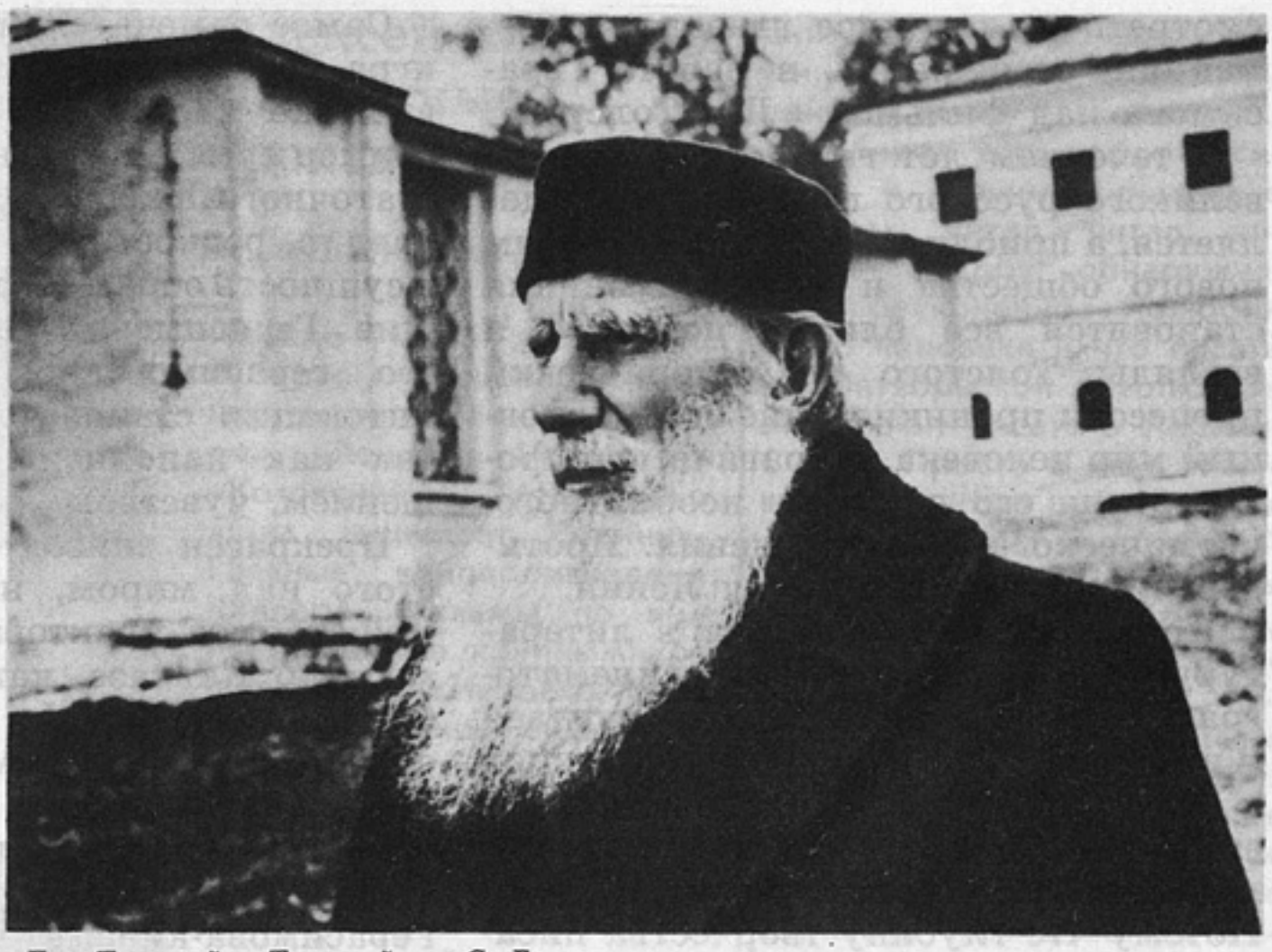
То же можно сказать и об экранизации первой части романа А. Н. Толстого «Петр Первый» — фильме «Юность Петра».

Несомненны достоинства этой серьезной картины, хотя исполнение главных ролей представляется мне недостаточно ярким, а развертывание действия слишком медленным.

Обращаясь к истории, Герасимов — идейно, нравственно, политически — оставался ярким художником современности, активным гражданином социалистического общества. Об этом говорит и чрезвычайно важная для современного человека мысль о социальной обусловленности индивидуальных судеб, заключенная в «Красном и черном» и особо подчеркнутая Герасимовым, и столь дорогой и важный для нас пафос преобразований, пафос созидания нового, которым проникнута «Юность Петра». И как во всех своих прежних фильмах, художник вновь решает проблемы молодежи, с ее порою мучительными стараниями определить свое место в обществе, с молодой страстью к жизненным переменам.

Пытливый интерес к новому выразился у Герасимова и в тематике и проблематике его картин, и в постоянном — на всем творческом пути — внимании к молодежи. Отсюда закономерно его стремление воспитывать личность молодого человека, формировать граждан социалистического общества.

Последняя книга Герасимова — «Любить человека», изданная «Просвещением», обращена к учителям. В ней собраны статьи, доклады, лекции, интервью за много лет. Но книга едина, монолитна. Ее первая глава



«Лев Толстой». Толстой — С. Герасимов

называется «Цель у нас одна — воспитание личности», и эта идея пронизывает всю книгу. Да и не только эту книгу, но и все трехтомное собрание сочинений Герасимова, включившее сценарии, пьесу, теоретические работы, труд о воспитании актеров и режиссеров.

Педагогический дар Герасимова светится во всех его сочинениях и лучше всего подтверждается именами его учеников. Сколько кинематографистов — режиссеров, актеров — он воспитал! Их имена заняли бы несколько страниц. Они стремятся следовать за учителем и в яркой социальной окраске своего творчества, в глубоком внимании к человеческой личности. Можно смело утверждать, что влияние Герасимова испытали все советские режиссеры, пришедшие в кино начиная с 50-х годов. Многим он оказывал личную — творческую и организационную — помощь. Немало у него учеников и за рубежом. Все они обладают своеобразными, несхожими индивидуальностями. Но всех их объединяет стремление к высокой идейности, жизненной правде, что является основой метода социалистического реализма.

«Любовь к человеку, вера в него, в его силы, в его созидательный гений,— писал Герасимов в своей книге «Воспитание кинорежиссера»,— вот что отличает глубокую жизнеспособность нашего творческого метода, подчеркивает его кровное родство с самой человеколюбивой системой общественных отношений — с системой социализма — коммунизма... Здесь, по-моему, ключ к наиболее верному пониманию преимуществ и перспектив метода социалистического реализма». Он понимал этот метод в его развитии, в его исторических связях с лучшими традициями человеческой культуры.

Особенно ярко нравственная связь истории и сегодняшнего дня, умение

смотреть на прошлое глазами современника проявились в работе Герасимова над фильмом «Лев Толстой».

С течением лет гигантская фигура великого русского писателя не отдаляется, а приближается к нам. Людям нового общества и нового сознания становятся все ближе, понятнее и взгляды Толстого на исторический процесс, и проникновение его в духовный мир человека, и трагические противоречия его поистине необъятного, космического мироощущения. Противоречия, о которых писал Ленин.

При своей влюбленности в литературу, в уверенности, что кинематограф должен следовать ей и учиться у нее, Герасимов закономерно пришел к Льву Толстому. И решился не на экранизацию какого-либо его произведения, а на кинороман о нем самом. Потому что глубину творчества писателя можно постичь через его судьбу, его жизнь, через симфонию его размышлений, сомнений, решений.

Последние годы Толстого многократно описаны и очевидцами, и исследователями, и в научной, и в художественной литературе. Досконально изучив эту литературу, Герасимов не стремился к открытию чего-либо нового, малоизвестного или неизвестного совсем. Его интересовал главным образом духовный мир писателя. Основным источником фильма, источником поистине бездонным, стали дневники писателя.

Как и дневники, фильм фрагментарен. Его эпизоды не проистекают один из другого, а как бы нанизываются на растущую, разгорающуюся мысль о невозможности что-либо исправить, о невозможности так дальше жить, о необходимости уйти. И Герасимов сосредоточивается на этой мысли, на этой теме.

Толстого окружает множество людей. Некоторых из них я понимаю и оцениваю иначе, чем Герасимов. Но не в этом дело. Суть фильма в нравственном борении Толстого с самим собой.

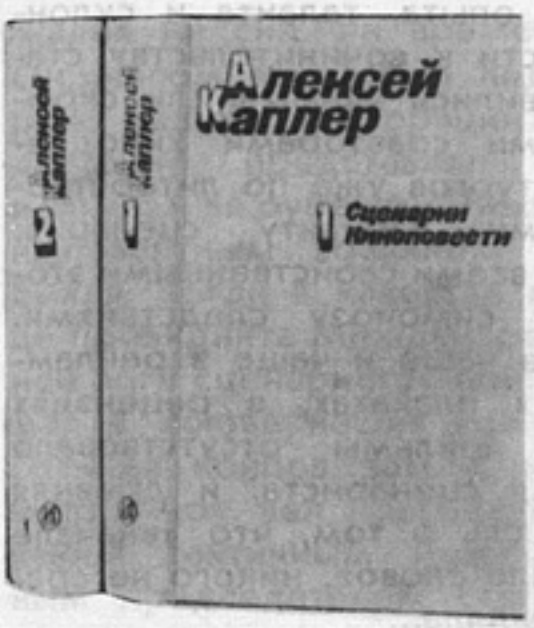
Самое замечательное в картине — игра Герасимова. Ему веришь с первых же кадров. И не потому, что гример сумел достигнуть в работе достаточного сходства. Герасимов играет с редкостным проникновением в сущность образа. И хотя люди, знающие Герасимова, легко распознают его, герасимовские, интонации, эти интонации становятся толстовскими, так как наполнены мыслью, отношением, чувством.

Прекрасен эпизод вознесения Толстого над миром, над жизнью. Он может быть трактован как сон, как мечта о Кавказе, как следствие слабости, болезни. Но воспринимается он как светлый символ бессмертия гения, страдальца, творца, рыцаря совести и правды. Эта сцена — высшее достижение Герасимова-актера, Герасимова-кинематографиста, Герасимова-мыслителя.

Начав свой творческий путь с актерской работы, Герасимов ею же завершил его. И как велик этот путь! От внешних эффектов, от эксцентризма — к глубокому психологизму, к взыскательной скупости, к напряженной духовности.

...Когда пришла весть о кончине Сергея Аполлинариевича, никто не хотел ей верить. Слышалось: умереть таким молодым!.. А ведь всего несколько месяцев не дожил он до восьмидесятилетия. С неукротимой энергией, с неостывающим интересом летал он со съезда на конгресс, с конференции на семинар, ехал из студенческой аудитории на съемочную площадку, переходил из одного служебного кабинета в другой. Всегда активно соучаствуя. Всегда имея перед собой высокую цель, ведомый своим гражданским долгом.

Не думая о себе, он был занят насущными делами нашего народа, нашей эпохи.



Издано о кинематографе

Алексей Каплер. Избранные произведения.

М., «Искусство», 1985.

Передо мной два тома. В первом — сценарии и киноповести: «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Котовский», «Шахтеры», «Она защищает Родину»... Главные кинопроизведения Каплера. Фильмы по ним, поставленные крупными режиссерами старшего поколения, явились вехами на пути отечественного кинематографа. Сценарии эти создавались в те давние годы, когда сценарист бывал еще фигурой едва ли не равнозначной режиссеру. Режиссер в киногруппе тогда был «первым среди равных». Работы таких мастеров, как М. Ромм, С. Юткевич, Ф. Эрмлер, лишний раз показывают, какое значение они придавали литературной первооснове будущего фильма и в какой мере от них зависел его результат.

Сейчас, по прошествии чуть ли не полувека со дня появления на экранах «Ленина в Октябре» и «Ленина в 1918 году», положивших вместе с «Человеком с ружьем» Н. Погодина и С. Юткевича начало кинематографической Лениниане, нельзя недооценивать всю новаторскую значимость этих фильмов.

«По мере изучения исторических материалов и бесед с участниками Октября я все больше и больше погружался в атмосферу жизни Ленина. Я читал и перечитывал каждую заметочку, так или иначе относящуюся к нему. И незаметно для самого себя,— пишет Алексей Яковлевич, вспоминая дни работы над сценариями,— оказался в совершеннейшем плену его обаяния... Я собирал все, что относилось к Ильичу, рылся в архивах, читал, читал, читал — и вдруг обнаружил, что бесконечно полюбил этого человека и что писать об Октябрьской революции, это значит писать о Ленине. О нем. Просто о нем. И никакого другого решения для меня не может быть. Однако же в то время писать Ленина, писать его слова, его мысли, его поступки казалось чудовищной наглостью и непростительным кощунством» (т. 2, с. 487).

Так в новаторских поисках воссоздавалась невиданная и даже труднопредположимая экранная жизнь вождя Революции и событий Октября. Благодаря коллективным усилиям автора, режиссера, оператора, актера появились эти картины, конечно, неизбежно стареющие с годами, так сказать, «по букве», но никогда «по духу».

Этот раздел наследия Каплера, его ленинские сценарии так же, как и его сценарии о войне гражданской и Отечественной, о рабочем классе, его, так сказать, «эпическая» деятельность, всем известная, ставшая хрестоматийной, уже давно по заслугам оценена, и о ней много написано.

Во второй том «Избранных произведений» Каплера, где он предстает в своей «лирической» сущности, вошли материалы менее известные или вовсе неизвестные читателю. Второй том содержит три раздела: рассказы, киноповести, киноновеллы (среди них «Возвращение броненосца», «Лопушок», «Эхо», «Мечтатели») и два цикла очерков — «Странствия в искусстве» и «Странствия журналиста».

Вот уж что удивительно выражает личностные особенности автора, так именно эти «Странствия»! Как внятны в них обаяние каплеровского дара, его пытливый взгляд, поистине фотографическая память и живой интерес к происходящему вокруг. Читая эту прозу, эти своеобразные миниатюры, покоряющие светлым юмором и удивительно добрым отношением к миру, как бы слышишь живой голос Алексея Яковлевича,— до того они похожи на своего автора. А ведь голос ушедших порой так трудно вспомнить.

Как ненадежна все-таки человеческая память!.. Почему впечатления, которые, казалось бы, врезались в нее навсегда во всей своей яркости, со временем блекнут, фигуры теряют четкость контуров, а часто и масштаб, отходят, как говорится, в царство теней, где и занимают свое место в ряду иных поблекших от хода времени, призрачных воспоминаний.

Однако если личность, покинувшая нас, самобытна, если творчество гармонично отражало ее человеческую сущность и к нему можно снова и снова приобщаться, то память об ушедшем обретает новую жизнь, а образ его — былую значительность, неповторимость.

Я был наслышан о Каплере задолго до того дня, как мы познакомились. Знал его как автора знаменитых фильмов. Слышал о нем, как о человеке с рыцарским сердцем, как о кинематографисте первой руки, как о художнике, одержимом в своих увлечениях. Образ Каплера всегда был окутан весьма привлекательным романтическим флером. Уже потом, когда мы подружились,— я надеюсь, что могу так сказать,— я понял, что главной его стихией было желание любить. Он обладал уникальной способностью окружать предметы своих пристрастий, а ими могли быть и друзья, и женщины, и произведения искусства, такой интенсивной атмосферой восхищения, что не поддаться ей было положительно невозможно. Восторженные речи Каплера подчас казались чрезмерными. Эмоции захлестывали его, и даже когда я бывал с ним не согласен, у меня не хватало энергии перечить ему, все равно он в своей одержимости не услышал бы возражений, не внял бы им. Но в его оценках, несмотря на их обычную завышенность, как правило, не было тайного умысла. Искренний, подчас наивный порыв всегда владел им. Надо отдать ему должное — хоть он и кипятился в спорах, однако никогда не бывал высокомерен с теми, кто думал иначе. Каплер не считал себя хранителем истины в последней инстанции. Его по-юношески горячие славословия обычно бывали спонтанны и однозначны, как, впрочем, и его гнев. А гневен он бывал, да еще как!.. Он просто ярился, когда что-либо задевало его за живое, затрагивало достоинство нашей профессии, разрушало взаимоотношения сценариста с режиссером в творческих группах, ущемляло самолюбие или интересы драматургов, товарищей по перу. Он никак не мог смириться с системой, бытующей в кинопрактике последних лет, что слово паритет — такое естественное в обычных взаимоотношениях постановщика фильма с кинематографическим писателем — частенько заменялось на приоритет, что режиссеры вне зависимости от опыта, таланта и склонности к сочинительству становились явными или скрытыми соавторами кинодраматургов уже по литературному варианту сценария, со всеми свойственными этому симбиозу следствиями. Все чаще и чаще в рекламных плакатах, в рецензиях на фильмы отсутствовало имя сценариста, и древняя мысль о том, что «вначале было слово», никого не вразумляла...

Я вроде бы ухожу от темы, но невозможно понять ни личности Каплера, ни того, о чем он думал, что говорил или писал в последние годы своей жизни, не касаясь этих так волновавших его вопросов. Он никак не мог и не хотел мириться с тем, что сценарий как литературное произведение все больше теряет авторское своеобразие, что прямая речь персонажей все больше утрачивает индивидуальный стиль, что описательные куски, как правило, перестали быть импульсами для режиссерской фантазии, что лексическая усредненность становится чуть ли не показателем производственной годности сценария. Он не мог смириться с тем, что замена реплик на «более удобные», по мнению исполнителей, стала актерской привилегией, что композиционная перестройка всего произведения происходит часто без всяких консультаций с автором сценария. Разлет фильма и сценария порой бывает весьма существенным и часто идет отнюдь не на пользу фильму. Небрежное отношение режиссуры к кинематографической литературе приводило Каплера в отчаяние.

Гражданский темперамент Каплера был велик. На общественную деятельность он не

жалел ни сил, ни времени. Он, несомненно, был лидером нашей корпорации и достойно представлял ее и дома, и за рубежом. Каким импозантным хозяином он бывал, когда в качестве вице-президента Международной лиги сценаристов принимал в союзе наших коллег со всех концов земли, как энергично вел заседания, каким тактичным и опытным председателем бывал, каким уважением пользовался! Ему симпатизировали практически все. Да и на самом деле он был на редкость обаятельным человеком. Он, как правило, вел себя непринужденно, обычно бывал в добром расположении духа. Сам острый на язык, Каплер ценил юмор и немедленно откликался на любую толковую шутку, а его чуть старомодные остроты располагали к нему даже недругов, а ведь, что греха таить, были и такие... Когда он начинал хохотать, отирая непроизвольно катящиеся слезы, то и всем хотелось смеяться. Когда он багровел от гнева, то всем хотелось чем-нибудь остудить его. Когда на собраниях нашей секции кинодраматургов Каплер занимал председательский стул — все как бы становилось на свои места, и его подчас наивный оптимизм обычно захватывал всех, даже скептиков.

А «Кинопанорама», которую, как считалось в то время, Каплер практически поставил на ноги исключительно за счет личной энергии! Какими удивительными для восприятия бывали его телепередачи, сколько нетривиальной информации и милоты в них было. Я вспоминаю шутливый рассказ об одной пожилой даме, которая всякий раз перед «Кинопанорамой» делала прическу. А как же иначе, ведь ей предстояло свидание с Каплером!.. Популярность его была огромна. Незнакомые люди здоровались с ним и обращались по разным личным вопросам, а он всегда находил время включиться в чьи-то конфликтные обстоятельства, готов был помогать разрешению важных для чьих-то судеб проблем.

Первое, что приходит в голову после прочтения второго тома его «Избранных произведений» — благодарность автору, щедро тратящему душу и сердце, чтобы донести до нас все, что волновало его в разные периоды такой разнообразной и содержательной жизни. «Странствия...» — это калейдоскоп из множества разноцветных житейских наблюдений полудневникового, полуисповедального характера, создающий прямо-таки стереоскопические жизненные композиции. Вся проза Каплера удивительно сценарна. Она содержит острые конфликты, описания его пластичны, изобразительны. Географически и исторически «Странствия...» на редкость разнообразны. Здесь и революция, и гражданская война, и война Отечественная. И Киев, и Одесса, и Ленинград, и Москва. И театры, и кинематограф. И Козинцев, и Юткевич, и Ромм, и Щукин, и Вера Холодная, и Вертинский, и Павел Герман, автор многих популярных в те годы романсов... Целая галерея людей разной степени известности, разных жизненных ориентаций, разных дарований проходит перед читателем вполне рельефно.

Зная Каплера много лет, я должен сказать, что интонация его прозы удивительно соответствует интонации его устной речи, его манере рассказывать, вести беседу. Читая его двухтомник, неизбежно попадаешь под обаяние его личности и понимаешь, что кинематографическим писателем он стал не случайно, что склонность к драматургическому анализу жизни, к конструированию эпизодов присуща ему, так сказать, изначально, что не мыслить пластически он не мог и что каждый абзац его прозы имманентно кинематографичен. Каплер прирожденный «киношник», и его опыт производственника, неутомимого наблюдателя жизни сквозь призму экранного ви́дения, его опыт смелого и принципиального новатора — отличная школа не только для молодых кинодраматургов, но и для всех, кто не может жить с равнодушным сердцем. И все мы должны быть благодарны его жене и другу Ю. В. Друниной, собравшей и составившей эти два тома.

В заключение мне хочется напомнить читателю четыре строки, завершающие второй том. В них, мне кажется, Каплер «прочитывается» во всем очаровании своего ума, своей души и своей грусти, которая всегда чуть-чуть просвечивала и сквозь все его самые ослепительные жизнелюбивые улыбки:

«Итак, дорогой мой читатель, настало время расставаться. Признаюсь, мне этого совсем не хочется, но что делать — во всякой книге, как и в самой жизни, есть не только начало, но и конец...»

С. Лунгин

С. Фрейлих. Болшевские рассказы, или Занимательное киноведение

М., Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1985.

Семена Израилевича Фрейлиха, казалось бы, не нужно представлять нашим читателям. Но в книге «Болшевские рассказы...» один из ведущих наших историков и теоретиков кино предстает в новом качестве — как киноведа-популяризатора. Его книга (составившие ее рассказы-очерки печатались в «Советском экране» под рубрикой «Занимательное киноведение») рассчитана на широкий круг читателей и знакомит с замечательными деятелями советского кино, одновременно в доступной, увлекательной форме вводя нас в мир серьезных размышлений, важных идейно-художественных проблем.

С. Фрейлих рассказывает о тех, кого хорошо знал и знает, о ком много думает и не раз писал. Здесь он выступает как историк, теоретик кино, архивист-исследователь, мемуарист, очеркист в одном лице — как кинописатель, ведущий своеобразный репортаж из Болшевского Дома творчества кинематографистов.

«Вернем словам «дом творчества» их первоначальный смысл, — предлагает автор.— Здесь есть роща, в войну ее вырубили, а она опять поднялась. Незаметно меняются и люди, которые сюда приезжают. Меняются поколения.

Ах, если бы кто-нибудь вел книгу, которая бы нам сохранила фамилии людей, которые здесь побывали за последние, скажем, тридцать-сорок лет. Еще лучше, если бы они оставили свои автографы, черновики своих работ; если бы сохранились стенограммы коллоквиумов, семинаров, симпозиумов режиссеров, сценаристов, операторов, художников, критиков...

Болшево — наша история. Пора ее написать.

«Болшевские рассказы» — всего лишь моменты этой истории» (с. 4, 5).

Моменты эти увидены зорким, вдумчивым взглядом ученого-писателя.

Открывающий книгу рассказ о Льве Владимировиче Кулешове сразу одаривает нас открытием. Казалось бы, об одном из основоположников советского кино мы знаем решительно все. Ничего подобного! С. Фрейлих выяснил: был у Л. Кулешова замысел документального фильма о... впрочем, отсылаю читателя к «Моменту истины», где изложение неосуществленного замысла сопряжено с размышлениями об «эффекте Кулешова» и «интеллектуальном кино» Эйзенштейна, а от них автор переходит к Шукшину, вспоминая разговор с ним о «Калине красной» и теме Степана Разина... В описание визита к Александре Сергеевне Хохловой вклинивается важная мысль: «Как все-таки мало, исследуя жизнь художников и постигая мотив их творчества, мы обращаемся к их личной жизни!... А между тем социальные мотивы творчества самым причудливым образом переплетаются с мотивами личной жизни, и мы должны обращаться к ним не только при изучении творчества поэтов, потому что кино тоже поэзия, и личностное мироощущение играет в нем решающую роль, хотя бы потому, что чувство само по себе тоже социально и связано с неповторимым взглядом художника на жизнь» (с. 18).

Так написана вся книга: это занимательное киноведение «в лицах» — счастливо найденный автором способ говорить с читателями о серьезном и насущном, беседуя с ними об увиденном, пережитом, продуманном.

Каждый «этюд» построен по-своему, в каждом есть своя «интрига», свой приключенческий, исследовательский, киноведческий сюжет и некая тайна, которую автор с блеском разгадывает,— ведет ли он речь об опознании актеров на малоизвестной фотографии или о сути, о нерве творчества Михаила Ромма, Любови Орловой, Николая Крючкова, Назыма Хикмета, Чингиза Айтматова, размышляет ли о стиле Марлена Хуциева — с «лирическим отступлением» о Пушкине или для освещения кинематографической биографии Ланы Гогоберидзе привлекает обширный материал современного кинематографа, ухитрившись при этом быть завидно лаконичным.

И совсем по-другому написан завершающий книгу рассказ «Последний рисунок Эйзенштейна». В нем мы читаем: «Воздействие искусства заключается в том, что художник как бы передает нам свою наблюдательность» (с. 121).

Это же делает и сам автор книги: передает нам свою наблюдательность исследователя.

Ольга Нифонтова

И. А. Авербах

Памяти товарища

Весть о смерти Ильи Авербаха была для меня потрясением. Ничто не предвещало ее. Он никогда не жаловался ни на какие болезни. Последний раз, когда с год назад мы встретились на одном из кинематографических пленумов, на вопрос: «Как дела?» — он ответил: «Замечательно! Прекрасно! Только вот кино пока не снимаю».

Мы дебютировали почти в одно время. Первая же его экранная работа — «Степень риска» — ясно давала понять, что фильм не просто на знакомую Авербаху по прежней медицинской профессии тему,— это высказывание очень личное, сокровенное, выражающее лишь ему присущий взгляд на людей, на жизнь. За взаимоотношениями героев просвечивал образ автора-режиссера.

Все последовавшие затем фильмы так же, как и этот, Авербах снимал не ради денег или успеха. В каждой из его последующих картин — потребность выразить себя, сказать о главном. В каждой — неуспокоенность художника, живой интерес к людям, умение открывать новые темы, новые человеческие типы (каким поразительным открытием стал характер Зины Бегунковой в «Чужих письмах» — настырно-ограниченного существа, забронированного уверенностью в своей правоте!). В каждой — новый кинематографический язык. Последняя работа режиссера — «Голос» — оказалась пророческой. Рассказ о смертельно больной актрисе, и в последние свои дни борющейся за то, чтобы в уже отснятом фильме она могла говорить с экрана не чьим-то чужим, пусть даже профессиональным, а своим собственным голосом, и в момент выхода фильма воспринимался как глубоко личный для Авербаха. Сегодня же во сто крат отчетливее понимается, что все здесь оплачено кровью. Быть может, сам еще не осознавая того, режиссер снял свое завещание, картину исповедальную, выстраданную, предуга-

давшую то, что выпало пережить самому ему. Бывают такие поразительные предвидения у больших художников: вспомним хотя бы Шукшина с его «Калиной красной».

К фильмам Авербаха, равно как и к творениям любого большого мастера, применимо понятие более широкое и емкое — «кинематограф Авербаха». Говорить об этом можно с тем же правом и уверенностью, как о кинематографе Эйзенштейна, Довженко, Пудовкина, Герасимова, Урусевского. У Авербаха из отдельных лент слагается авторский мир, неповторимый, узнаваемый среди всех других, подобно тому как и самого его нельзя было спутать ни с кем и в облике, и в манере держать себя, и в мыслях, и в суждениях, и в поступках. С уходом из жизни режиссера фильмы его остаются жить, судьба их не обрывается. А вот что касается кинематографа Авербаха, то продолжения у него уже не будет. Сознавать это больно. Слишком рано оборвалась жизнь. Так много осталось несделанного — замыслов, не дошедших до экрана, сценариев, не по его вине непоставленных...

В Авербахе всегда привлекала, вызывала глубокое уважение активность его человеческой позиции. Секретарь ленинградского отделения Союза кинематографистов, он был в центре всех событий студии. Такова была его гражданская позиция — не стоять в стороне. Его деятельность в союзе и на студии была такой же органичной реакцией на жизнь профессиональной среды, как фильмы его — на жизнь всего общества. И тут и там он утверждал правду, добро — разрыва между словом и поступком у него никогда не было.

Не один из молодых ленфильмовцев может рассказать, как Авербах поддержал его в начале пути. Нужно было обладать интеллигентностью и человеческой широтой Авербаха, чтобы принять фильмы, столь непохожие на его собственные.

Авербах не рвался к кинематографическим постам. Он не стал руководителем объединения. Сказал мне, объясняя свой отказ: «Хочу снимать фильмы. Хватило бы сил на это...» Если говорить о его карьере в кино, то сделана она единственным честным способом — работой. Фильмами. Деятельностью в союзе. И все это делалось по одной лишь потребности души. Не ради чего иного.

Его уважали, ценили, любили. У него самого и у его фильмов было достаточно друзей. Поэтому сейчас нет чувства вины перед ним. Нет боли за то, что вовремя мы не воздали ему должного. Но боль и горечь все равно остаются. Авербах был рассчитан на большее.

С нами его уже нет. Так трудно смириться с этим...

Глеб Панфилов

●

Жизнь моя стала теперь беднее. Голос, на который я столько лет надеялся, как на голос друга, советчика, собеседника, вдруг умолк. Исчез какой-то звук в мире. И я мучительно, до боли, до слез напрягаю осиротевший слух, чтобы вновь уловить его в шуме времени...

Вот праздничный вечер в старом Доме кино на Воровского. Издали мне показывают высокого молодого человека в красном свитере. У него необычное лицо, живо, мягко и замечательно вылепленное. Он весел, обаятелен, остроумен. Он много говорит. Приятели окружают его. Он в центре.

В тогдашней нашей юной и пестрой кинематографической среде начинающих — ВГИК, Высшие курсы — мы все так или иначе знали друг друга понаслышке. Его имя было известно многим из нас, хотя ничего еще пока и не было сделано. Но уже чувствовалось: на этого бывшего врача, блиставшего свободным знанием русской поэзии, судьба, пожалуй, сделает свою

ставку. К нему тянулись, как, познакомившись, потянулся и я. А подружившись с ним, гордился и буду гордиться этой дружбой всегда.

И вот снег идет в Комарово на тихом кладбище... Он снова в центре. Как и когда-то, товарищи окружают его. С горестным недоумением теснятся ближе, будто тоже надеются уловить в онемевшем воздухе хоть какой-нибудь звук этой молодой — да, да, молодой! — мужественной, яркой, умной, талантливой и многотрудной жизни. Ставка, к счастью, оказалась беспроигрышной. Но пространство, к несчастью, немо.

С того безмятежного праздничного апрельского вечера, с того красного свитера, с той молодости до бессолнечного январского дня прошло всего двадцать пять лет. «Промчались дни мои, как бы оленей косящий бег...» Однако время, как известно, обладает одним обнадеживающим свойством. Его реальная протяженность не равна его насыщенности и иногда зависит от избранности и важности человеческого существования. Особенно если это существование органично и динамически слито с общественной судьбой и судьбой поколения.

Илья Авербах, ленинградец, сын театральной актрисы, друг поэтов и сам, безусловно, поэт, с младых ногтей присягнул на верность русской культуре, традиционно выражавшей общественные интересы и традиционно почитавшей человеческую личность. Он мог ошибаться и ошибался, нет художников без ошибок, но никогда — ни разу! — не сделал в кино того, во что бы он сам не верил до конца, как в художественную и социальную необходимость.

Человек интересовал его не на параде, не на площади, а на берегу реки или в комнате. Человека, независимо от того, хорош он или плох, странен или зауряден, поднят судьбой высоко или оставлен ею без особого внимания, он старался застать в те моменты, когда тот наиболее естествен. И всем, что он делал, он как бы говорил человеку: смотри, вот какой ты есть, вот каким ты должен или не должен быть, вот каким ты быть можешь.

И оно получалось все серьезнее, все совершеннее. Некая эстафета мысли, чувства, стиля как бы передавалась и принималась на редкость разными героями — от хирурга Седова к академику Сретенскому, от академика к школьнице Зине Бегунковой. И эта девочка из «Чужих писем» стала, на мой взгляд, едва ли не самым главным достижением двух талантов — Натальи Рязанцевой и Ильи Авербаха.

Когда он позвал меня для работы над книгой Евгения Иосифовича Габриловича «Четыре четверти», я был счастлив. В авоське я принес от него домой огромную рукопись и читал ее всю ночь, размышляя о славе и сцене Дома кино. О, какие разочарования поджидали меня на пути к «Объяснению в любви»! Все рушилось и погибало, пока Илья не сказал: «Пиши так, как писал бы свое».

Я никогда не забуду этот день в Репино, эту фразу и всю нашу работу. Она учила меня быть самим собой и при этом стараться быть лучше себя. Она во многом изменила мою жизнь, и не только кинематографическую.

А вот теперь жизнь моя непоправимо обеднела.

Но разве только моя? Зрители не увидят той его картины — главная мечта, главная любовь! — к которой он готовился с первых дней и о которой думал в дни последние и в которой хотел открыть нам то, что мы еще в нем не знали. Все было готово, сценарий по роману Михаила Булгакова «Белая гвардия» уже был им написан...

То, что было дорого людям, не исчезает, не проходит бесследно. Звуки искусства не погибают. Голос, говоривший о добре, достоинстве и чести, будет слышен. Мастер, как и прежде, в центре. Друзья окружают его.

Павел Финн

Слово участникам киносмотра в Ташкенте

Интервью «ИК»

Наш гость Марчелло Мастроянни

Синерама

Центр притяжения

Навстречу IX Ташкентскому...

Накануне открытия IX Международного кинофестиваля стран Азии, Африки и Латинской Америки в Ташкенте редакция журнала обратилась к видным зарубежным кинематографистам, которые прежде принимали участие в работе этого форума, с просьбой высказать свое мнение о ташкентском смотре, оценить нынешнюю ситуацию в кинематографиях их стран, поделиться творческими планами. Вот что рассказали корреспондентам ТАСС режиссер Шьям Бенегал и актриса Шабана Азми (Индия), режиссер Сухейль Бен Барка (Марокко), директор Национального киноинститута Никарагуа Рамиро Лакайо, режиссер и писатель Сембен Усман (Сенегал) и актриса Комаки Курихара (Япония)...

Материалы подготовлены Главной редакцией иностранной информации ТАСС специально для нашего журнала.

Дух сотрудничества

Настоящие профессионалы кино во всем мире обладают общим качеством: они одержимы работой, и потому журналисту встретиться с ними всегда трудно.

Нелегко было добраться, даже по телефону, и до Шьяма Бенегала в Бомбее: закончив новый фильм, он уже готовился к съемкам следующего. Режиссер практически не покидает сейчас кабинет. Это помещение, расположенное в районе Тардео, напоминает штаб-квартиру или часть студии: на полу — коробки с пленкой, на стенах — афиши картин Бенегала; письменный стол завален бумагами; постоянно раздаются телефонные звонки, приходят и уходят какие-то люди; проводятся переговоры с продюсерами и сотрудниками съемочной группы... и так каждый день.

Еще более неуловимой оказалась Шабана Азми. Кажется, она постоянно находится на съемочной площадке, участвуя одновременно в нескольких фильмах. Понадобилось несколько недель терпеливого ожидания. Наконец у популярной актрисы нашлось небольшое «окно» в жестком расписании съемок, разъездов и деловых встреч, и она приняла нас в своем скромном коттедже, что находится в «традиционно кинематографической» части Бомбея — Джуху. Буквально напротив Театра Притхвираджа, названного так в честь отца Раджа Капура; теперь им руководит Шаши Капур, брат Раджа.

Итак, обе беседы состоялись...

— По-моему,— отвечает на наши вопросы **Шьям Бенегал**,— главное привлекательное качество Ташкентского международного кинофестиваля состоит в том, что это единственный крупный кинофорум в мире, целиком посвященный кинематографиям Азии, Африки и Латинской Америки. На европейских киносмотрах практически невозможно познакомиться с фильмами коллег из та-

Шьям Бенегал

ких государств, как, скажем, Индонезия, Сенегал, Филиппины, из стран Арабского Востока. А ведь молодым кинематографиям этих регионов приходится сегодня преодолевать многие серьезные трудности. Ташкентский фестиваль последовательно поддерживает и поощряет их, дает стимул к дальнейшей работе, открывает лучшие фильмы всему кинематографическому миру, а также предоставляет трибуну художникам, чтобы высказать свои взгляды, поделиться ценным художественным опытом. Здесь, в Ташкенте, все они равноправные участники представительного международного киносмотра. Это очень важное обстоятельство.

Ведь без обмена передовыми идеями, без знакомства с достижениями, позитивным опытом, накопленным художниками других стран, нельзя рассчитывать на прогресс в нашем общем деле. Хочу в этой связи упомянуть международный кинофестиваль «Фильмотсав» в Хайдарабаде, на котором недавно была показана исключительно удачно подобранная программа советских картин. Особо отмечу фильм Элема Климова «Иди и смотри», который, вопреки некоторым прогнозам, был хорошо принят индийскими зрителями и получил весьма положительные отзывы в нашей печати. Я рад этому еще и потому, что был членом жюри кинофестиваля в Москве, где картина Климова получила высшую награду. Надеюсь, что фильм «Иди и смотри» будет приобретен для широкого проката в Индии.

Мне доводилось не раз бывать на Ташкентском кинофестивале. Должен признаться, что очень люблю этот город, где всегда ощущаешь атмосферу искреннего дружелюбия и гостеприимства, дух сотрудничества, а не соперничества, дух творчества.

У индийского кино — давняя история, сходная с другими кинематографиями, имеющими многолетний опыт. Вместе с тем у нас есть и свои особенности, прежде всего — приверженность к определенным жанрам. Свою эстетику киноискусство Индии во многом заимствовало у народного, уличного театра XIX века. Поэтому в наших фильмах так много песен, музыки, танцев, сплав которых дал оригинальный, присущий нам киножанр.

Наиболее сложная из проблем — это то, что у нас кино целиком и полностью дело частных предпринимателей. Именно коммерческие интересы диктуют, в частности, использование первоклассных актеров в посредственных постановках, создание большого количества похожих лент по апробированным образцам.

Как сложилась моя судьба в киноискусстве? Я бы рискнул назвать себя удачливым режиссером, поскольку ни один из моих фильмов не был убыточным, несмотря на то, что я полностью отошел от классических традиций индийского кино. Мои картины знают и любят в Индии. Однако не могу не отметить, что они все

же не столь популярны, как фильмы, идущие в основном коммерческом потоке.

Только что я закончил две новые ленты. Одна из них — «Трикаль» — сейчас выходит на экраны, а вторая, у которой еще нет официального названия, готовится к выпуску в прокат. Эту картину я снимал в окрестностях Хайдарабада, она повествует о жизни сельских ткачей, которых в Индии около 10 миллионов. В центре фильма — семья, глава которой — не просто умелый ремесленник. Он художник, настоящий творец, создающий произведения искусства, чем очень горд. Думаю, мы должны учиться у таких людей не изменять своему «я», а идти на жертвы во имя создания подлинных ценностей. В настоящее время я готовлюсь к съемкам телевизионного сериала «От Кашмира до Каньякумари».

Искренне желаю удачи предстоящему Ташкентскому фестивалю, благородному делу укрепления сотрудничества кинематографистов стран Азии, Африки и Латинской Америки.

— Ташкентский киносмотр я считаю событием в кинематографической жизни мира,— рассказывает киноактриса **Шабана Азми.**— Для этого форума национальных кинематографий трех континентов показательно единство позиций и взглядов большинства его участников по ключевым проблемам развития экранного искусства и современности.

На мой взгляд, трудности, с которыми сталкиваются режиссеры и актеры индийского кино, имеют много общего с теми, что существуют и в кинематографиях других стран, где кинопроизводство является разновидностью бизнеса. Попав однажды в систему коммерческого кино, в нем не так уж трудно удержаться, если выполняешь все, чего от тебя ждут продюсеры. Однако когда дело касается создания реалистической картины, отличающейся от коммерческого стандарта, желающих финансировать ее не находится. «Авторскому», серьезному кинематографу сегодня легче найти поддержку на телевидении, где требования кассового подхода не столь жестки, как в «большом кино». В качестве примера успешного сотрудничества с телевидением могу привести фильм «Паар», за участие в котором я была отмечена премией как лучшая актриса минувшего года. Его посмотрели миллионы зрителей, такую массовую аудиторию практически было бы невозможно собрать в кинотеатрах. «Некоммерческие фильмы» снимаются на скромные средства, не получают широковещательной рекламы, а именно они чаще всего и являются истинными произведениями киноискусства. Их можно было бы демонстрировать в сети небольших государственных кинотеатров. Это жизненно необходимо для развития искусства.

Шабана Азми

Сейчас я занята в нескольких картинах, заканчиваю работу по уже подписанным контрактам и соби-

раюсь сниматься реже. Я не намерена бросать кино, как утверждает в последнее время часть индийской прессы, это вздор: я актриса. Просто, думаю, для меня настала пора строже и взыскательнее относиться к фильмам, в которых участвую. Я убеждена, что в нашей стране, где еще так много неграмотных, значение кинематографа как средства воспитания и формирования общественного мнения особенно велико. И было бы преступлением с моей стороны не попытаться принять участие в создании картин, помогающих осуществлению позитивных социальных перемен. Разумеется, я не отрицаю развлекательной роли кино. Однако в условиях Индии экран прежде всего должен служить целям преобразования человека и общества. Сколь бы трудной ни была такая задача — это мое дело, моя работа, моя судьба.

Хочу пожелать Ташкентскому фестивалю: пусть он пройдет как большой праздник дружбы и взаимопонимания! Желаю успеха на нем и новым советским фильмам. Говорю об этом с уверенностью, поскольку в последние годы внимательно слежу за кинематографом вашей страны. К сожалению, в Индии есть и такие люди, которые пишут в прессе, будто советское кино — это, мол, чистая пропаганда, не искусство. Я решительно опровергаю подобные утверждения или заблуждения, не знаю, как точнее назвать. То, что я видела на экране, отвечает мировому уровню. Взять хотя бы работы Никиты Михалкова. Или картины Эльдара Рязанова. Его «Жестокий романс» получил в прошлом году главную награду на международном кинофестивале в Дели. С точки зрения режиссуры и актерского исполнения, это мастерски сделанная лента. То же самое я могу сказать о многих других советских фильмах. Очень важно, что в фокусе интересов ваших художников всегда находится человек с его насущными заботами и проблемами. В этом я вижу основную силу и достоинство советского кино.

А. Солодов

Бомбей

Поиск новых путей

Известный марокканский режиссер **Сухейль Бен Барка** с готовностью откликнулся на нашу просьбу дать интервью. В гостиной его квартиры в центре Касабланки на видном месте — Золотой приз, полученный хозяином дома на XIII Международном кинофестивале в Москве за ленту «Амок!». Фильм первоначально адресовался исключительно африканским зрителям, но вскоре получил самое широкое признание и демонстрировался в 60 странах. Напомним, что одна из первых зарубежных премьер картины состоялась в 1982 году именно в Ташкенте. К этому времени Бен Барка зарекомендовал себя зрелым художником. Он автор таких заметных фильмов антиимпериалистической направленности, как «Тысяча и одна рука» и «Нефтяной войны не будет». Теперь на экраны Марокко выходит его новая картина — «Кровавые колокола», которая повествует о жизни народов Средиземноморья в XVI веке.

Важным этапом в творческой биографии Бен Барки стало сотрудничество с Федерико Феллини, у которого он был ассистентом на съемках «Сатирикона».

В самом начале нашей беседы Сухейль Бен Барка сказал, что с теплотой вспоминает о своем неоднократном участии в Международных кинофестивалях стран Азии, Африки и Латинской Америки в Ташкенте.

— В Ташкенте все фильмы принимаются доброжелательно и без тени предубеждения,— продолжил режиссер.— Для нас, деятелей кино развивающихся стран, ташкентский форум — грандиозное событие, пред-

ставляющее особый интерес. Мы как бы согласовываем там свои режиссерские концепции, художественные замыслы с требованиями времени, сообща ищем новые пути движения «седьмого искусства» трех континентов.

Хочу подчеркнуть главное, как мне представляется, отличие Ташкентского фестиваля от большинства других киносмотров: по сложившейся традиции, основное внимание на нем уделяется художественно-творческой стороне нашей деятельности, ее политической и социальной роли. Между тем на многих смотрах мирового кино, и особенно на тех, что организует Голливуд, на первое место выдвигается коммерческий аспект. И тогда критерием оценки становятся миллионы долларов, затраченных на постановку фильма, а не его проблематика, не его эстетический и интеллектуальный вклад в современную культуру. Подобный подход гасит творческий порыв и вдохновение художника...

Бен Барку остро волнуют проблемы становления и развития африканского кино и, естественно, кинематографии Марокко. По словам режиссера, в настоящее время прогресс самобытного африканского киноискусства сдерживается в большинстве стран континента слабой материально-технической базой кинопроизводства и нехваткой квалифицированных специалистов. Зачастую постановщику картины приходится выполнять работу и сценариста, и оператора... Обычно лишь незначительная часть расходов на съемку фильма возмещается за счет государственных ассигнований. Он надеется, что положение дел в марокканском кино должно измениться к лучшему с завершением сооружаемого студийного комплекса «Даулиз» в Касабланке.

Другая трудность, мешающая росту национального кинопроизводства в Марокко, как и в ряде других стран Африки, связана с прокатной политикой предпринимателей: многие владельцы кинотеатров в погоне за прибылью отдают предпочтение коммерческим лентам сомнительного содержания из США, Западной Европы и Гонконга.

Сухейль Бен Барка

— Для нас чрезвычайно важно преодолеть распространенное мнение, согласно которому фильмы, созданные в нашей стране, не интересуют широкую публику,— говорит в заключение Бен Барка.— Государство должно предоставить ощутимую помощь национальному кинематографу. Как и другим областям культуры. Ведь в Касабланке с ее многомиллионным населением до сих пор нет театра... Но мы остаемся оптимистами и надеемся на позитивные перемены. Тем более что нынешний год объявлен правительством Марокко годом национальной культуры...

А. Дружинин,
И. Мякишев

Рабат

Окно в жизнь

Никарагуанцы обычно говорят, что их кинематограф родился вместе с революцией — и это действительно так. За сорок лет правления династической диктатуры Сомосы в стране не было предпринято даже попытки наладить национальное кинопроизводство. Да и к чему! Второсортные коммерческие поделки Голливуда, в большом количестве ввозимые в Никарагуа, вполне отвечали характеру и задачам проамериканского антинародного режима, предпочитавшего держать трудящихся в состоянии невежества и духовной отсталости. Однако на горных партизанских тропах, в городском подполье постепенно прокладывала себе дорогу освободительная революция, а вместе с нею и революционное кино Никарагуа...

По тесному дворику перед входом в Национальный киноинститут Никарагуа (ИНСИНЕ) снуют люди в рабочей одежде. Из глубины здания доносится стук молотков, маляры в традиционных пилотках из газет старательно водят кистями по стенам. На пути к кабинету директора института **Рамиро Лакайо** не раз перешагиваю через ведра с краской и свежеоструганные доски, подныриваю под стремянки.

— Развиваемся, растем, как и положено молодому организму,— Лакайо с улыбкой махнул рукой в сторону коридора. — Все приходится делать одновременно: и перестраивать помещение, и заканчивать начатые картины, и изыскивать средства на новые постановки. Но мы не жалуемся — начинали-то ведь в куда более трудных условиях.

ИНСИНЕ был создан в первые же месяцы после победы революции. Нас мало было в ту пору, и мы почти ничего не знали о кинематографе. Пригодился практический опыт, накопленный в годы борьбы с диктатурой, когда полулюбительские ленты, снятые в партизанских отрядах и на освобожденных территориях, служили действенным средством распространения правды о положении в Никарагуа, которую всячески замалчивали сомосовские и американские органы пропаганды.

За шесть с лишним лет существования ИНСИНЕ нами выпущено около 80 фильмов, в основном документальных, рассказывающих о трудной борьбе народа Никарагуа против агрессии, инспирированной и оплаченной Соединенными Штатами, за построение нового, справедливого общества. Никарагуанские картины завоевали уже более двадцати международных наград на различных фестивалях. Вот и сейчас мы готовимся к участию в ташкентском кинофоруме и постараемся, чтобы наша кинематография была представлена на нем достойно.

Ташкентские фестивали дают нам, работникам кино Латинской Америки, Азии, Африки, редкую возможность собраться вместе, обменяться творческим опытом, коллективно оценить результаты наших усилий, направленных на создание новой кинематографической эстетики, фильмов, правдиво отражающих борьбу народов развивающихся государств с отсталостью и нищетой, за достижение социально-экономического и культурного прогресса. Это особенно важно в современных условиях, когда американский империализм пытается окружить молодые независимые страны информационной блокадой, разобщить их и тем самым облегчить осуществление своих гегемонистских замыслов. Интернациональные встречи в Ташкенте объединяют представителей культуры трех континентов и открывают им окно в мир, они делают далекое близким. На экранах Ташкентского фестиваля развертывается широкая панорама киноискусства, отдельные фрагменты которой взаимно дополняют друг друга.

Кинематография Никарагуа делает

Рамиро Лакайо

сейчас первые шаги в новой для нее, почти неизведанной области. Под художественным руководством режиссера Ивана Аргуэльо идут съемки первого в истории страны полнометражного игрового фильма «Женщины границы» (до этого у нас появилась только одна художественная лента — «Альсино и Кондор»; ее поставил чилийский режиссер Мигель Литтин, в работе над ней принимали участие кинематографисты Мексики, Коста-Рики и Кубы).

Не берусь загадывать, как у нас получится, но мы делаем все возможное, чтобы закончить картину в намеченные сроки и показать ее зрителям Ташкентского кинофестиваля. К сожалению, не все здесь зависит от нас. Необъявленная война, навязанная Никарагуа наемниками американского империализма, не только уносит жизни многих ее сыновей и дочерей, но и вызывает острую нехватку материальных ресурсов в стране, тормозит культурное строительство в Никарагуа, в том числе и развитие кинопроизводства. Однако мы продолжаем борьбу и твердо уверены, что наступит день, когда никарагуанский народ получит возможность употребить все свои силы на созидание и творчество в условиях мирной жизни. Мы надеемся, что Ташкентский фестиваль внесет весомый вклад в укрепление солидарности мировой общественности с революционным народом Никарагуа.

С. Горбунов

Манагуа

Главная забота — мир

Имя крупнейшего сенегальского писателя, сценариста и кинорежиссера **Сембена Усмана** широко известно в Советском Союзе. В кино, как и в литературе, он верен своей главной теме — борьбе за независимость Африки, за свободную от суеверий и предрассудков личность, за счастье и мир.

— Ташкент занимает особое место в моей жизни,— говорит Сембен Усман.— Я познакомился с этим городом еще в 1958 году во время первой конференции писателей стран Азии и Африки, некоторое время спустя принял участие в первом Ташкентском кинофестивале. Видимо, не стоит говорить о том, насколько трудно было тогда африканцу приехать в СССР. Западная пропаганда не скупилась на самые темные, самые мрачные краски, насаждала злобный антисоветизм. Для меня те первые поездки в Ташкент стали необычайно важным открытием, запомнились на всю жизнь. Выдающиеся достижения прежде отсталых народов, которые я увидел в Ташкенте, превзошли все мои ожидания. Пожалуй, именно там, на земле Узбекистана, я впервые отчетливо осознал, сколь существен для развития культуры нации главный принцип искусства — гуманизм, уважение к человеку. Советский художник — это подлинно свободная

Сембен Усман

личность, которая творит для своего народа, которая живет его заботами. Я в корне не согласен с принципом «искусство для искусства», такое творчество не имеет живой почвы для плодотворного развития. Мне претит и бизнес в литературе, театре, кино. К сожалению, на многих фестивалях, которые проводятся на Западе, господствует дух коммерции, наживы, хотя и на эти смотры приезжают прогрессивные кинематографисты. Московский кинофестиваль, фестиваль в Ташкенте имеют совершенно другую основу. Ташкент предоставляет самые широкие возможности для встреч с прогрессивным киноискусством Азии, Африки и Латинской Америки, укрепляет контакты единомышленников. Конференции, дискуссии, которые проходят в рамках Ташкентского фестиваля, позволяют кинематографистам обсуждать не только насущные вопросы профессионального мастерства, они помогают ясно представлять себе те огромные социальные задачи, которые призван решать современный экран. Важно и то, что в Ташкенте мы обмениваемся мнениями с ведущими мастерами Советского Союза и других социалистических стран. Общаемся с советскими людьми, советскими кинозрителями, что, конечно же, обогащает. Ведь цель искусства — служить обществу, и художник должен хорошо знать жизнь, заботы, радости людей не только у себя дома. Только тогда он сможет помочь сближению народов разных стран, их взаимопониманию.

Сейчас кино Африки переживает трудный период. Развитие национальных кинематографий тормозит отсутствие необходимых средств для производства и проката фильмов, несовершенство законодательств в области кино. Экран многих государств континента колонизирован западными фильмами, иностранные монополии грубо хозяйничают в нашей киноиндустрии. На чем сегодня воспитывается африканский зритель? Американские приключенческие боевики, «фильмы ужасов», слезливые мелодрамы... Появляются и ленты, проникнутые духом оголтелого антисоветизма. С произведениями национального кино широкая публика практически незнакома: они пробиваются на экраны чрезвычайно редко. Фильмы, снятые на нашем континенте, можно чаще увидеть в Европе, чем в Африке. Империализм продолжает осуществлять свое колониальное господство — в форме культурной и экономической экспансии.

Сейчас я готовлюсь к съемкам масштабного исторического фильма, посвященного выдающемуся африканскому политическому деятелю и полководцу Самори Туре, который в 70-х годах XIX века создал большое по территории государство — Уасулу. Самори стремился к созданию единого фронта африканских народов против колонизаторов. В течение восемнадцати лет его войска оказывали серьезное сопротивление французской

колониальной армии. Для меня в картине важен не просто рассказ об этой легендарной личности, но прежде всего злободневный аспект. Взгляд на прошлое с позиций современного человека. Исторический опыт питает настоящее и будущее, вот почему на примере событий столетней давности я намерен поставить актуальную для сегодняшней Африки проблему солидарности народов в борьбе за национальную независимость.

Съемки фильма предполагается начать в конце этого года. В них примут участие актеры из африканских стран, а также из Франции, Англии и ФРГ. Среди многочисленных проблем, с которыми мы уже столкнулись и с которыми еще предстоит встретиться, главная и наиболее трудноразрешимая — это проблема финансирования фильма. Увы, в африканском кино по этой причине многие прекрасные замыслы умирают, так и не дождавшись своего воплощения на экране.

— Я бы хотел,— говорит в заключение Сембен Усман,— чтобы этот фестиваль был столь же удачным, как и прошедшие, чтобы девятая встреча кинематографистов Азии, Африки и Латинской Америки в Ташкенте принесла свои реальные полезные плоды.

В наше напряженное время каждый должен помнить о самой главной заботе человечества — о сохранении мира на земле. Жизненно важное значение для судеб всех народов планеты имеют мирные инициативы СССР, предложения, выдвинутые Генеральным секретарем ЦК КПСС М. С. Горбачевым. В них нашли выражение добрая воля и неустанные усилия Советского Союза, направленные на ликвидацию ядерной угрозы, на оздоровление международной обстановки. Это всеобъемлющая, конкретная программа мира, основа дальнейшего развития отношений между народами. Все наши дела, помыслы, стремления должны быть направлены к одной цели — к спасению человечества от неминуемой гибели в результате возможной атомной катастрофы.

В активной борьбе за мир искусство, и в первую очередь искусство кино, должно сыграть значительную роль. Каждый кинематографист обязан ясно определить здесь свою позицию, четко осознать свою личную ответственность за характер, направление идей тех фильмов, с которыми мы, деятели кино, выходим к зрителям. Несомненно, такая задача стоит и перед участниками IX кинофестиваля в Ташкенте.

О. Савлев

Дакар

Радость общения

Одну из ведущих актрис японского театра и кино **Комаки Курихара** не надо представлять: многие из ее работ знакомы советским зрителям.

— На фестивалях в Ташкенте я бывала несколько раз, но никогда мне не удавалось присутствовать на них от начала до конца: всегда отвлекали съемки, репетиции, гастрольные поездки с театром,— рассказывает Комаки.— Больше всего мне запомнилась уникальная атмосфера дружелюбия и творческое общение коллег из разных, далеких друг от друга стран. В Ташкенте можно посмотреть фильмы, которые никогда не показываются в Японии, интересные работы, созданные мастерами молодых кинематографий; многие из них идут собственными и весьма перспективными путями. Наконец, надо отметить, что на Ташкентский фестиваль приезжают прогрессивные режиссеры и актеры, большинство из которых нечасто приглашают на считающиеся престижными киносмотры в Западной Европе и США, хотя это и очень одаренные люди.

Как я оцениваю нынешнюю си-

Комаки Курихара

туацию в японском кино? Всем нам свойственно несколько идеализировать прошлое, но все же мне кажется, что и объективно японская кинематография переживает сейчас нелегкий период, что сегодня многое обстоит менее благополучно, чем вчера. Это подтверждают и сухие статистические данные, которые фиксируют неуклонное сокращение числа зрителей в кинотеатрах. Я не слишком придирчива, но мне трудно было бы назвать сейчас хотя бы несколько картин, сделанных в последние годы недавно пришедшими в кинопроизводство режиссерами, которые заслуживают серьезного внимания. Наше кино сегодня все больше заполняют мотыльки-однодневки, которые снимают один-два фильма и навсегда исчезают с творческого горизонта. Имена этих режиссеров почти не задерживаются в памяти...

Не берусь точно обозначить причины спада, переживаемого в настоящее время японским кино. Возможно, это временное явление. Похоже, однако, что система гигантских кинокомпаний в нашей стране изжила себя и начинает тормозить творческий процесс. Не секрет, в частности, что кинокорпорации не прилагают никаких усилий к тому, чтобы помогать росту талантливых кинематографистов. Застарелой болезнью японского кинематографа по-прежнему остается его «беспризорность»: в Японии нет не только специализированного ведомства, занимающегося проблемами кино, нет даже и министерства культуры. Поэтому государственные органы не уделяют кинематографии почти никакого внимания. Некоторый интерес, правда, проявляют к ней чиновники из министерств внешней торговли и промышленности, однако кинематография для них — это всего лишь отрасль бизнеса, ничем не отличающаяся от производства автомобилей или спичек. На практике это приводит к тому, что у работников кино нет даже малейшей надежды получить государственную помощь на создание фильмов.

Бум телевидения и последовавший за ним видеобум нанесли болезненный удар по сложившейся системе проката: крупные кинотеатры теперь постоянно терпят убытки из-за резко уменьшившегося в последнее время числа посетителей.

И тем не менее, думается, ни телевизор, ни видеомагнитофон не могут дать того чувства сопереживания и приобщения к искусству, что испытывает человек, находясь в затемненном зале, бок о бок с другими людьми, пришедшими посмотреть новый фильм. Когда-то театру тоже предсказывали скорую кончину — сначала в результате конкуренции с кинематографом, потом в связи с распространением телевидения. Театр в Японии, как, наверное, и в ряде других стран, действительно, понес немалые потери. Но он выжил — и теперь уже можно сказать, вспомнив Марка Твена, что слухи о его смерти были несколько преувеличены.

В будущем, мне кажется, в Японии большие кинозалы, на экраны которых новые ленты выпускаются одновременно по всей стране, и впрямь могут прекратить свое существование. Но им на смену придут маленькие кинотеатры, удовлетворяющие разнообразные запросы зрителей, включая и тех, которые знают и ценят подлинное искусство. Не исключаю, что со временем может сложиться новый вид экранного искусства, рожденный, скажем, на основе синтеза кино и театрального представления, кино и устной публицистики. Но это, разумеется, не более чем мои личные предположения.

В последние три года я несколько отошла от работы в кинематографе и снялась только в трех фильмах. Предложений было больше, но я предпочла не принимать их: не нравились сценарии или режиссеры — разные были причины. Теперь я все более тесно связываю свою жизнь с токийским театром «Хайюдза», на сцене которого мне удается плодотворно трудиться. Яркие впечатления остались у меня после работы с Сергеем Юрским, поставившим в нашем театре спектакль «Трактат о любви» — по пьесе Алешина «Тема с вариациями». Не знаю, доведется ли, но я с удовольствием снова снялась бы в совместном советско-японском фильме: от сотрудничества с вашими кинематографистами я сохранила самые добрые воспоминания.

Токио *В. Головин*

Двадцать минут с Мастроянни

По приглашению Союза кинематографистов СССР у нас в стране побывал известный итальянский актер Марчелло Мастроянни.. Корреспондент «ИК» встретился с ним в Москве...

Интервью «ИК»

Вечер на «Мосфильме»

...Первое впечатление, удовлетворяющее, так сказать, киноведческое любопытство: практически не изменился. Возраст — а ведь ему сегодня уже за шестьдесят — заметен, конечно. В движениях, жестах нет прежней легкости, да и морщины остро, безжалостно расчертили лицо. Но сохранились живость и непринужденность реакции, отсутствие всякой позы, манерности и склонность к самоиронии.

Сегодня на «Мосфильме» — вечер встречи с Марчелло Мастроянни, видным итальянским актером, которого, думаю, нет нужды представлять читателю. В ожидании выхода на сцену актового зала гость Союза кинематографистов беседует со своими советскими друзьями и коллегами — Сергеем Бондарчуком, Ириной Скобцевой, Эльдаром Рязановым, Никитой Михалковым. Разглядывает фотографии, сделанные во время его поездки в Ленинград. Но пора начинать. Мастроянни еще не успел занять своего места на сцене рядом с продюсером Сильвией Д'Амико и сотрудниками Общества дружбы «СССР — Италия», а по залу уже прокатились аплодисменты. К микрофону подходит Эльдар Рязанов: «Скажу откровенно: мне очень приятно слышать эти овации, которые не срежиссируешь. Они — проявление искренних чувств к прекрасному актеру Марчелло Мастроянни. Смотрю на него сейчас и вот о чем думаю. Бог, видимо, был в отличном настроении, когда создавал Марчелло. Он дал одному человеку и прекрасную внешность, и изящную фигуру (Рязанов самокритично оглядывает себя. — *П. Ш.*), и замечательный талант. Эти качества принесли Мастроянни славу... сделали таким, каким мы его знаем... Только умный человек способен выдержать испытание талантом и при этом, что очень важно, остаться человеком».

Вечер на киностудии — последний вечер Мастроянни в Москве, завтра он возвращается на родину. И потому

никому не хочется затягивать «официальную часть», которая, впрочем, проходит живо и весело, совсем не официально. Собравшихся ждет еще встреча с одной из новых экранных работ Марчелло Мастроянни — в фильме Марио Моничелли «Две жизни Маттиа Паскаля». Поблагодарив присутствующих за радушный прием, Мастроянни предваряет показ картины кратким вступлением: «Особенность фильма заключается в том, что, использовав сюжет известного романа Луиджи Пиранделло, Марио Моничелли перенес его в наши дни. На такую смелость режиссер решился не случайно: ведь это произведение на извечную тему — о желании человека, не удовлетворенного своей жизнью, изменить ее. В данном случае — придумав для себя новую жизнь, даже отказавшись от собственного имени...»

В тот день мне так и не удалось побеседовать с Марчелло Мастроянни. Но фильм с его участием я посмотрел и сейчас хочу поделиться первыми впечатлениями о нем. Тем более что на них я в известной мере опирался потом, задавая вопросы Мастроянни.

Как уже было сказано, Моничелли осовременил Пиранделло. В начале нашего века одиссея Маттиа Паскаля, порвавшего с отчим домом, уехавшего за границу, разбогатевшего в казино и по возвращении попадающего на собственные похороны, что толкает его к бесплодной, утопической попытке начать все сначала,— воспринималась как метафора тщетности любых попыток человека распорядиться своей участью.

Моничелли извлекает трагизм ситуации (здесь не слышно и ноты надличного, фатального пессимизма) из самой будничной жизни, из ее уродства, поданного по-бытописательски дотошно. В фильме Маттиа Паскаль Мастроянни — герой скорее неореалистического кинематографа, нежели философских парабол Пиранделло, хотя сюжет, изъятый из литературного контекста, так и не «растворился» окончательно в современной фактуре.

Марчелло Мастроянни, играя Паскаля, отчасти берет на себя и авторские функции. Актер здесь еще раз продемонстрировал редкую способность, словно и не выходя за рамки жизнеподобия, бытоподобия, как бы заглядывать поверх роли — воспроизводя типаж, выявляя психологический тип, выстраивать еще и тип *судьбы,* способ *взаимодействия* человека с жизнью. Поэтому его Маттиа Паскаль несколько перерастает ту роль, что была отведена ему в структуре фильма Моничелли.

Маттиа Паскаль в психологической оркестровке Мастроянни — человек заурядный, почти жалкий; ведь он, по сути дела, не доверяет самому себе, упиваясь властью обстоятельств, которые, по его разумению, могут помочь найти выход из жизненного тупика. Тихие, банальные ужасы семейного быта провинциального мещанина, обитателя захудалого квартала, он принимает со стоическим, чуть циничным равнодушием. Когда же перед ним неожиданно открывается альтернатива этому затхлому существованию, воплощенная в несколько романтизированном облике игорного дома в Монте-Карло, Маттиа устремляется к этой цели с каким-то усталым «азартом без азарта», действуя по инерции и наугад.

Впрочем, и в этом я вижу важное достижение Мастроянни, в сценах в казино актер вдруг обнаруживает в своем персонаже нечто обаятельное, по-человечески трогательное, высвободившееся лишь в соприкосновении с обстоятельствами исключительными. Как точно передано на экране внезапно охватившее Паскаля возбуждение, как достоверен его чуть ли не ребяческий интерес к *игре,* с каким робким опасением всматривается он в этот блестящий мир конвейера развлечений и алчных прихотей, нащу-

пывая возможность сломать старое! Герой Мастроянни здесь — существо более *теплое,* чем все, кто его окружает, хотя тепло это неустойчиво, летуче. Есть ли у Паскаля силы выстроить себя заново? Увы, нет. Устремившись к моральному перерождению, отказываясь от своего «я», Маттиа внезапно убеждается, что ему, по сути, не от чего было отказываться. Пиранделло недаром назвал свой роман *«Покойный* Маттиа Паскаль». Идея писателя находит почти материальное воплощение в саркастически решенной финальной сцене, когда возвратившийся на круги своя Паскаль возлагает венок на собственную могилу...

●

Взять интервью у Марчелло Мастроянни оказалось непростым делом. «Но джорналиста!» («Никаких журналистов!»),— это было сказано у лифта гостиницы «Националь» вежливо, но не без металла в голосе. Приезд Мастроянни в Советский Союз (не первый, кстати сказать) преследовал отчасти личные, ознакомительные, а отчасти и деловые цели, но встречи с прессой программой не предусматривались. Впрочем, бывали и исключения. Одно из них было сделано для нашего корреспондента перед самым отлетом актера в Италию в аэропорту «Шереметьево-2», где в течение двадцати минут Марчелло Мастроянни отвечал на вопросы журнала «Искусство кино».

Первый вопрос был непосредственно подсказан фильмом. Мне вспомнился один из ключевых эпизодов картины — крупный выигрыш Маттиа Паскаля в Монте-Карло. Чуть раньше герой Мастроянни едва не расстался с жизнью, когда неожиданно выскочившая на тротуар пожарная машина под номером 11 чудом не сбила всегда несколько рассеянного Маттиа. Тут-то случайная знакомая и посоветовала. Паскалю поставить на число 11. Послушавшись совета, Маттиа Паскаль выигрывает баснословную сумму...

— Был ли в вашей судьбе человек, которого по аналогии с происходящим в картине Моничелли можно назвать «числом 11»?

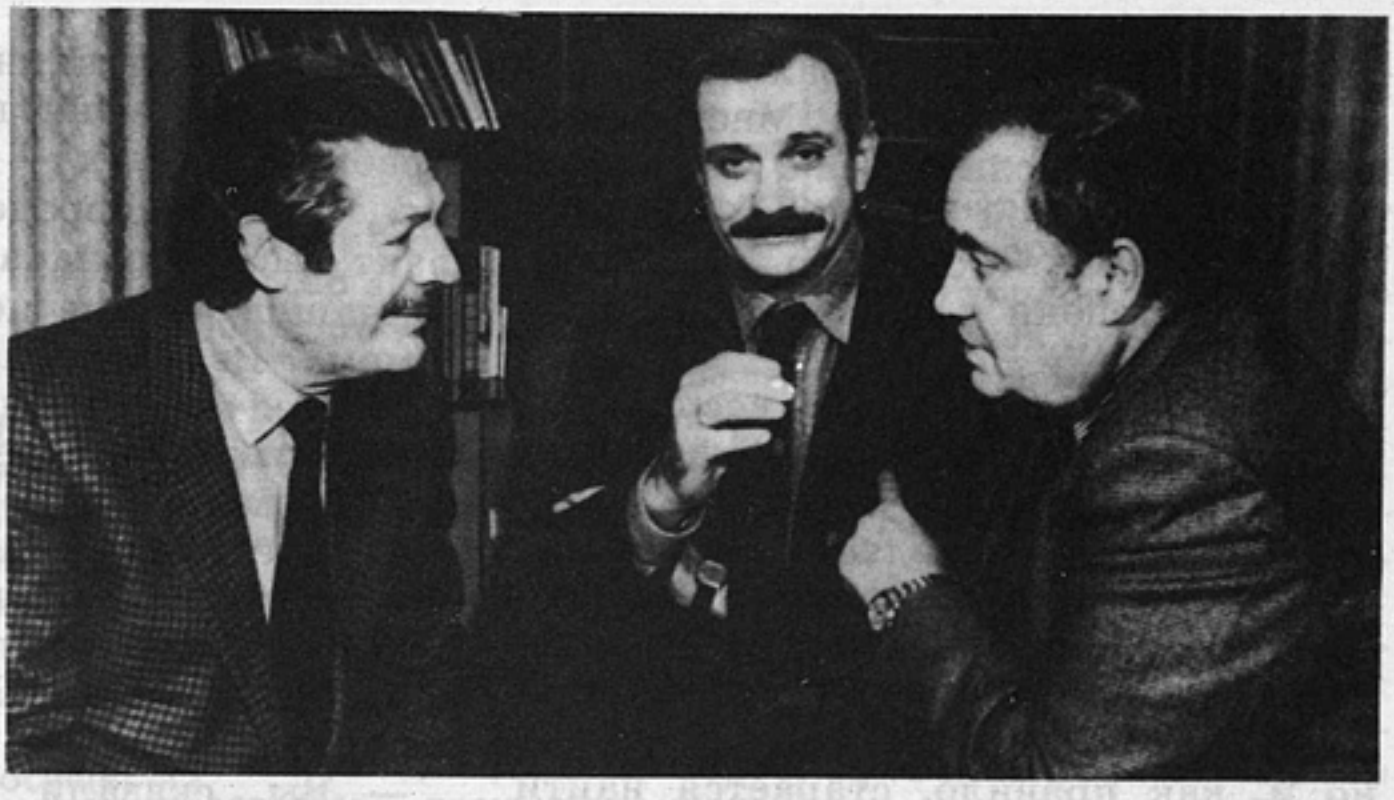
— Такое «число 11» — это Федерико Феллини. Хотя, конечно, и к Лукино Висконти это тоже относится. Он, как и Феллини, сыграл в моей творческой жизни решающую роль, если иметь в виду не кино, а театр. Именно в работе с Висконти на театральных подмостках я приобрел необходимый профессионализм. Что ни говори, десять лет играть в труппе под его руководством — большая школа.

— Однако Висконти — это не только театр, но и кинематограф. Помните, когда несколько дней назад в Доме кино показывали «Белые ночи», вы сели в зал и стали смотреть фильм?..

— Верно, я давно не видел эту картину. Сегодня я бы, наверное, сыграл свою роль иначе. Как? Не знаю, трудно сказать... Ведь прошло тридцать лет, а за столь длительный срок много всего происходит, и жизнь так нас меняет...

— «Белые ночи» — далеко не единственное произведение русской классики, с которым вы сталкивались на протяжении вашей творческой биографии, не так ли?

— Да, и могу сказать, что роль, которую сыграла в моей артистической судьбе русская классика, огромна. Великие романы Толстого и Достоевского открыли мне новый мир. В данном случае я имею в виду не только новизну обстановки и ситуаций, но прежде всего новый философский взгляд на положение человека в обществе. Играя русскую классику (да и не только ее), я не могу не учитывать психологический опыт, накопленный русской литературой. Русская классика освоила новые глубины в понимании сути человеческой личности. Не только проза, разумеется, но и драматургия, в пер-



Марчелло Мастроянни, Никита Михалков и Эльдар Рязанов

вую очередь Чехов, в пьесах которого мне довелось играть дважды: Соленого в «Трех сестрах» и Астрова в «Дяде Ване». Кстати, над ролью Астрова я работал примерно в то же время, когда снимались «Белые ночи», и постановщиком спектакля был тот же Лукино Висконти, открывший для меня мир Чехова, приобщивший меня к нему.

— Насколько мне известно, ваш нынешний визит в Москву тоже косвенным образом связан с творчеством Чехова, а точнее сказать, с проектом экранизации, который есть у Никиты Михалкова.

— Да, мы сейчас вынашиваем идею фильма, постановщиком которого мне хотелось бы видеть Никиту Михалкова. Исходной точкой этого замысла послужили впечатления от просмотра картины «Неоконченная пьеса для механического пианино». Этот фильм полон утонченной иронии и страсти. Из всех мастеров русского кино, чьи работы мне довелось видеть в последнее время, Никита Михалков, на мой взгляд, художник наиболее самобытный. И ему, по-моему, удалось точно передать главное — психологический нерв произведений автора, которого я так люблю,— Антона Чехова.

— А в чем вы видите ценность духовных исканий героя виденной нами вчера картины «Две жизни Маттиа Паскаля»? Каково ваше отношение к идее переноса действия романа Пиранделло в сегодняшний день?

— Положительное. Пиранделло, как писатель поистине крупный, создал произведение, чьи мысли с годами не потеряли своей актуальности и, по-моему, не привязаны к определенному моменту. Поэтому, когда Моничелли предложил мне сыграть Маттиа Паскаля наших дней, я согласился. Хотя не исключаю, что подобная интерпретация и вызовет у кого-то критическое отношение... Что же касается духовного опыта героя, то я думаю, что и такой — пускай горький — опыт стоит пережить человеку. Ведь всякое духовное испытание укрепляет личность, не проходит для человека бесследно. Если сам Маттиа так и не понял этого, то зритель, перечувствовавший его драму, надеюсь, поймет...

— В представлении зрителей личность актера зачастую отождествляется с персонажами, которых актеру приходится играть. Понятно, что в этом есть доля предубеждения, что такая логика наивна. И все же,

не скрою, в моем воображении личность актера Марчелло Мастроянни непроизвольно сливается с личностью героя знаменитой картины Федерико Феллини «$8^1/_2$», с Гвидо Ансельми. В какой степени я прав в своих ощущениях?

— Думаю, что такое восприятие вполне правомерно. Каждый актер — и от этого никуда не уйдешь — в значительной мере наделяет своих персонажей собственным характером. Это принимает во внимание и режиссер, который выбирает актера не только за его профессиональные качества, но и, как правило, старается найти в натуре исполнителя нечто родственное характеру придуманного им героя. Что же касается Гвидо, то я действительно на него похож. Вообще Феллини не случайно, видимо, трижды выбирал меня на главные роли в своих фильмах — в «Сладкой жизни», «$8^1/_2$» и «Городе женщин». И сам факт выбора означает, по-моему, что он нашел во мне нечто близкое ему самому. Ведь все названные картины являются в определенном смысле исповедями этого режиссера. Значит, для Феллини я, по-видимому, представляюсь идеальным исполнителем его собственной роли. А в результате в каждом из этих героев 50 процентов Феллини и 50 процентов Мастроянни...

— Вы сказали «три картины». А четвертая лента Феллини с вашим участием, совсем недавно законченная,— «Джинджер и Фред»?

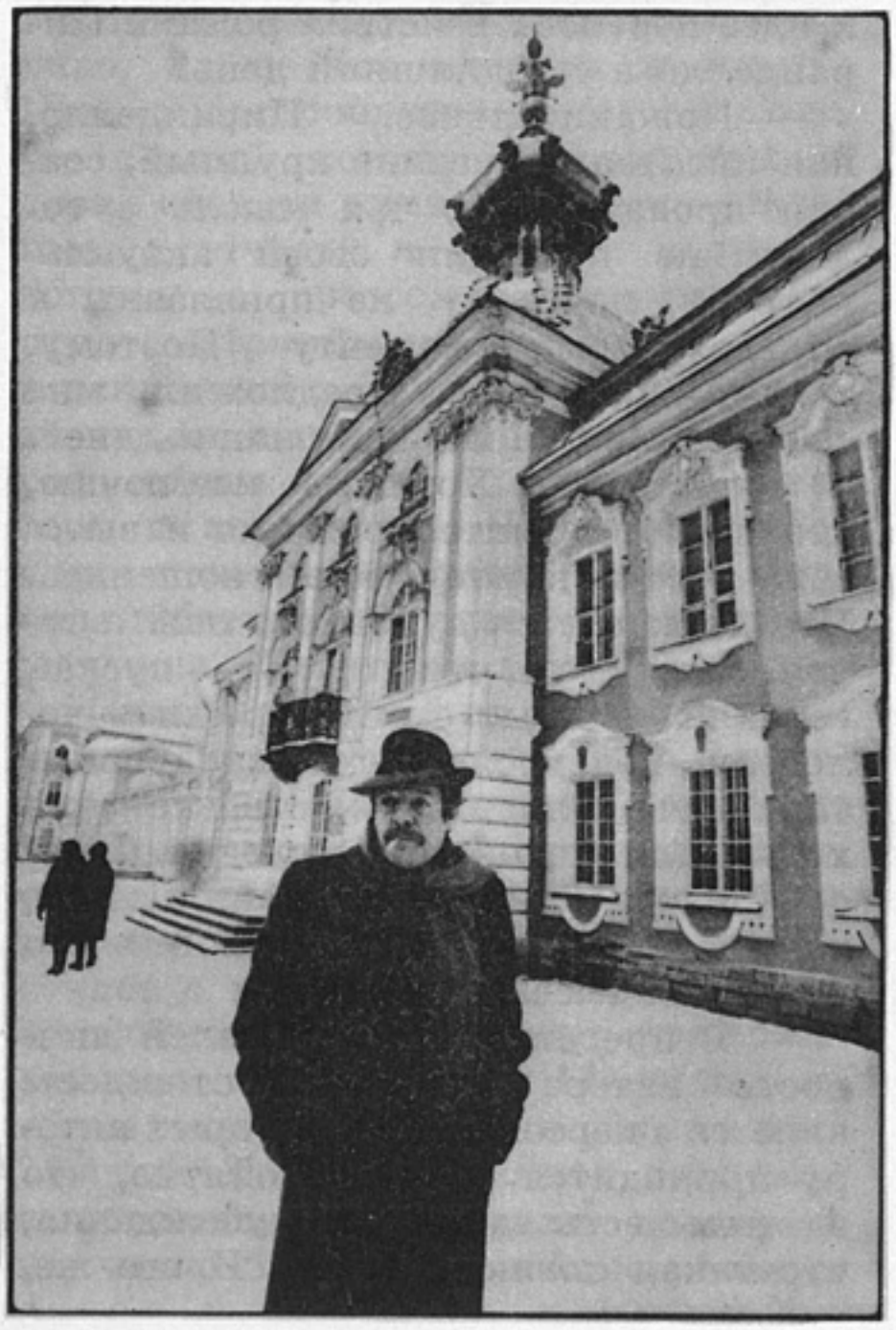
— Здесь я, пожалуй, впервые сыграл не самого Феллини, а героя целиком вымышленного. В моем Фреде, впрочем, легко узнать представителя определенной категории людей искусства — танцоров, скромных провинциальных актеров-неудачников, которые в мечтах возносятся куда выше, чем это дано им в жизни. Правда, Фред, как это обычно бывает у Феллини,— персонаж, в натуре которого много нетипичного. Но все же нельзя считать, будто Фред — чистый плод авторской фантазии.

— Через несколько минут вы покидаете Москву...

— ...переполненный прекрасными ощущениями. Эти дни я прожил очень насыщенно и с пользой для себя, повстречался со старыми друзьями, приобрел новых знакомых. Покидаю Москву с чувством благодарности к советской публике и с надеждой вскоре вернуться сюда, чтобы осуществить свою мечту — сняться в фильме Никиты Михалкова. Своим коллегам, актерам театра и кино, я желаю много счастья. Словом, всем и каждому — всего самого лучшего!..

Интервью и комментарий
П. Шепотинника

Фотографии Н. Гнисюка



В Петродворце...

Синерама

ГДР. Свою новую документальную ленту «Время, которое остается» режиссер Лев Хоман и сценарист Вольфганг Кольхаазе посвятили выдающемуся деятелю кинематографа ГДР Конраду Вольфу. В картине рассказывается о неосуществленном проекте фильма, в котором Вольф намеревался показать себя и друзей своего детства.

...На экране появляется старое фото: трое юношей — Кони Вольф с друзьями Юрой и Лотаром — о чем-то увлеченно беседуют в тени деревьев подмосковного Переделкина. Другой снимок сделан в Берлине через год после окончания войны: Кони и Юра в военной форме, соответственно советской и американской. В гражданской одежде только Лотар: по-разному сложились судьбы политэмигрантов, бежавших от фашизма в Советский Союз. Разными дорогами пошли их дети. На последней фотографии, относящейся к 1975 году, зрители видят троих мужчин: режиссера из ГДР Конрада Вольфа, западноберлинского архитектора Лотара Влоха и профессора нью-йоркского университета Джорджа (Юру) Фишера. Они снова встретились, но теперь их не связывало уже ничего, кроме ностальгии по детству, кроме воспоминаний об общей детской беде. Замысел Вольфа заключался в том, чтобы показать глубокую, трагическую трещину, разделившую бывших друзей. Но осуществить свой замысел ему было не суждено...

Папку с материалами по фильму тяжело больной режиссер взял с собой в больницу, откуда уже не вернулся. Эта автобиографическая история должна была стать размышлением над ключевыми проблемами современности, над вопросами войны и мира. Стать продолжением темы, которой коммунист Вольф оставался верен всю жизнь.

В картину «Время, которое остается» включены кадры из советской кинохроники, рассказы товарищей Вольфа, его современников, старые фотографии. На одной из последних Конрад Вольф снят на деревянном мостике в Переделкине: осенью 1981 года режиссер снова приезжал туда, где в 30-е годы прошло его детство. Эта поездка по сути стала прощанием с Россией, любовь к которой он пронес через всю жизнь. О ней, об этой любви лента Хомана и Кольхаазе.

В одном из заключительных эпизодов документальной картины «Время, которое остается» мы видим Вольфа на международном форуме писателей в защиту мира, состоявшемся в Берлине в конце 1981 года. В ответ на высказывания некоторых западных делегатов о пресловутой «советской военной угрозе» он читает стихотворение Евтушенко «Хотят ли русские войны?»

Критика в ГДР положительно оценила новую работу Хомана и Кольхаазе; рецензент еженедельника «Зоннтаг» писал: «Этот фильм — правдивый рассказ о незаурядном человеке, который навсегда останется с нами».

●

«Когда я приеду в отпуск, я привезу тебе в подарок какую-нибудь красивую вещь. Например, для зимы вполне подошла бы длинная русская шуба, ведь правда?» — прощается с Агнес ее муж Юпп Эккерт, отправляясь на восточный фронт. «Что же это мне за наказание такое?» — горюет мать Агнес, старая рыбачка Фос: вот уже несколько недель она не получала вестей от своего сына Пауля — он тоже там, на фронте... Все эти персонажи — герои фильма режиссера Роланда Грефа «Дом у реки». Действие новой картины, поставленной на киностудии ДЕФА по мотивам рассказа замечательного немецкого писателя-антифашиста Фридриха Вольфа, происходит в годы второй мировой войны в Германии. На примере одной семьи, живущей в глухой провинции на берегу Хафеля, авторы задумали показать, что принесли простым немцам фашизм и война.

Рассказ, легший в основу сценария ленты, был написан в 1942 году в Москве, где семья коммуниста Вольфа жила в эмиграции. Но даже находясь далеко от родины, страстный патриот чутко прислушивался ко всему, что там происходило. О многом писатель узнавал из стенограмм допросов и заявлений военнопленных, из писем родственников немецким солдатам, бесславно погибшим в России. Все эти материалы, горькие раздумья о судьбе нации побудили его рассказать о тех, чье молчаливое согласие помогло Гитлеру и его приспешникам ввергнуть мир в пучину кровавой бойни.

В финале фильма Агнес получает обещанную шубу и...

мужа-калеку. За свое непротивление фашизму жестоко поплатились и другие члены семейства Фос. Хозяйка дома у реки и ее дети на собственном опыте узнали, как дорого стоят компромиссы с нацистами, так называемая «лойяльность». Осознание этой истины наконец открыло им глаза. Авторы как бы говорят зрителю: на таких, как матушка Фос, на «тихих» немцев фашистам больше нечего рассчитывать.

Для участия в картине режиссер Роланд Греф, постановщик таких фильмов, как «Мой милый Робинзон», «Банкет для Ахилла», «Бранденбургские изыскания», снискавших признание широкой публики и критики, пригласил известных в ГДР актеров: Ютту Ваховяк («Дом с тяжелыми воротами»), Рольфа Хоппе («Мефисто», «Весенняя симфония»), Иоханну Шаль, Катрин Зас, Манфреда Гора, Германа Байера, Зильвестера Грота.

По единодушному мнению прессы, «Дом у реки» достойно продолжает антифашистскую тему в кинематографе ГДР, в нем ощутима перекличка с лучшими произведениями Конрада Вольфа, Франка Байера, Райнера Зимона и других режиссеров. Картина Грефа, пишет еженедельник «Вохенпост», рассказывает о «силе слабых», о тех простых, тихих и трудолюбивых немцах, на которых делали ставку Гитлер и крупная буржуазия. О тех «тихих» людях, что, прозрев, решительно выступили против фашизма.

«Дом у реки» — реалистическое, подробное повествование о военных буднях в тылу фашистской Германии. Своей документальной стилистикой фильм напоминает документальную ленту Гасса и Вишневского «Год 1945» (о нем «ИК» писал в № 10 за 1985 год). Большая заслуга исполнителей главных ролей, подчеркивает рецензент «Вохенпост», состоит в том, что им удалось убедительно показать, как зреют семена сопротивления и ненависти к нацистам в душах людей, которых никак не назовешь героями.

●

Безработный шофер такси Эмануэль (Мирко Ханингер) хочет найти работу, его подруга, молоденькая танцовщица варьете Зузи (Мария Пробош), мечтает о большой любви и семейном счастье. Похожие стремления и у других героев нового фильма Карла Хайнца Лутца «Молодые люди в городе», действие которого происходит в Берлине в конце 20-х годов. Однако все мечты простых людей несбыточны. Буржуазная Веймарская республика переживает тяжелый политический и экономический кризис, в стране безработица, нищета, чувствуется приближение поры реакции. Создатели фильма как бы говорят зрителям: пройдет еще совсем немного времени, и Германия погрузится в мрачную черноту фашистской ночи...

Кинолента Лутца поставлена по мотивам одноименного романа немецкого рабочего писателя Рудольфа Брауна. Почему режиссер выбрал для своей картины эту книгу? В интервью корреспонденту журнала «Фильмшпигель» он рассказывает: «Роман Брауна дал мне возможность снять большой, исторически достоверный фильм. Кроме того, меня увлекла перспектива соединить элементы доку-

Мирко Ханингер в фильме «Молодые люди в городе», режиссер Карл Хайнц Лутц (ГДР)

ментального и игрового кино. Наконец, мне показалось очень важным и интересным сделать картину о Берлине 20-х годов».

«Молодые люди в городе» — вторая игровая лента сорокалетнего режиссера. В 1981 году он дебютировал детским фильмом «Толстяк и я». Эта картина и сегодня пользуется большим успехом у юных зрителей. Своим учителем и наставником Лутц считает Райнера Зимона — три года назад в качестве ассистента режиссера он участвовал в постановке его фильма «Воздушный корабль». После окончания в 1974 году режиссерского факультета Высшей школы кино и телевидения Лутц обратился к документальному кино. Еще в годы учебы он заинтересовался советской историей и культурой: видимо, поэтому в качестве темы для своей дипломной работы он выбрал творчество Василия Шукшина. А героем его последнего документального фильма «Еще живем, ребята» стал девяностолетний ветеран гражданской войны, бывший чапаевец.

...Развязка ленты «Молодые люди в городе» трагична: Эмануэль становится жертвой полицейского произвола, Зузи выходит на панель. Но один из героев картины смотрит в будущее с оптимизмом. Это молодой рабочий Роберт (Андре Хеннике). Он и его товарищи-коммунисты уже готовятся к борьбе с рвущимися к власти нацистами: они уверены, что после неизбежной победы над фашизмом и коренных перемен в жизни немецкого народа сбудутся мечты молодежи и всех людей о счастливой жизни.

Как пишет журнал «Фильмшпигель», картина Лутца позволяет заглянуть за фальшивый фасад так называемых «золотых 20-х годов». «Режиссеру прекрасно удались в фильме отдельные детали и общая картина событий. Правда, к сожалению, внутренняя жизнь героев осталась где-то в подтексте, на втором плане» — отмечает рецензент еженедельника «Вохенпост».

Н. Кукушкин

МОНГОЛИЯ. Имя режиссера, сценариста, оператора Балжинняма очень популярно в МНР. О нем пишут критики, его фильмы пользуются успехом у зрителей. Он работает много, пробует себя в разных жанрах, за последние полтора года снял три фильма.

Балжинням закончил операторский факультет ВГИКа. Через год дебютировал у режиссера Дамдина в картине «Красный флажок», участвовал в создании совместной советско-монгольской ленты «Слушайте, на той стороне». А вскоре состоялся и режиссерский дебют Балжинняма — вместе с Нямгаваа он сделал фильм «Пять пальцев одной руки», получивший почетный диплом жюри XIII МКФ в Москве.

Режиссер считает, что успех определила прежде всего тема. «Во все времена любовь, измена, чувство долга и порядочности волновали и будут волновать людей».

Балжинням и сегодня работает в расчете на самую широкую аудиторию, не случайно его фильмы «Кочуем к вам» и «Я тебя люблю» собрали в прошлом году наибольшее число зрителей. Любимый жанр кинематографиста — мелодрама. В ней, как он считает, можно остро ставить вопросы человеческих взаимоотношений, разрабатывать актуальную морально-нравственную проблематику. Ведь воспитание личности остается главной задачей искусства. А личность надо научить любви, милосердию, пониманию.

Недавно Балжинням попробовал себя в новом жанре: снята первая серия политического детектива, в котором рассказывается о борьбе монгольских чекистов против врагов молодой народной республики, сейчас идет напряженная работа над второй серией. В соавторстве с писателем Жаргалсайханом режиссер пишет сценарий своего следующего фильма «Тень», посвященного событиям, происходившим в стране сразу же после сражения на Халхин-Голе.

С. Ганшина

Улан-Батор

НОВАЯ ЗЕЛАНДИЯ. Фильм «Сильвия» — дань памяти недавно умершей писательницы Сильвии Эштон-Уорнер (ее роман «Времена года» издавался в Советском Союзе). В основу ленты положена автобиографическая книга «Учитель». Сильвия Эштон-Уорнер, женщина разносторонне одаренная, нашла свое истинное призвание в провинции, в деревне, где она стала учительницей в школе для детей маори. Режиссер Майкл Фирт начинает картину с интервью, которое старая учительница дала незадолго до смерти,

в 1984 году. Затем действие фильма переносится в тот памятный год, когда порвав со своим окружением, покинув благоустроенную лондонскую квартиру, она поселяется в Новой Зеландии, в стороне от буржуазной цивилизации.

По отзывам прессы, в картине Фирта многое впечатляет, и прежде всего «нетронутая красота новозеландской природы». Убедительно показан и процесс пробуждения героини (ее роль исполняет английская актриса Элеонор Дэвид) и ее учеников к новой жизни. Сильвия смогла стать незаурядным педагогом прежде всего благодаря решительному отказу от расистских предрассудков. Она сумела проникнуть во внутренний мир своих учеников, маленьких представителей коренного населения страны — маори. Элеонор Дэвид тонко передает противоречивость и сложность характера легко ранимой женщины, страстность и глубину ее натуры. Авторам «Сильвии», по мнению критиков, удалось воссоздать мельчайшие нюансы взаимоотношений героини с окружающими.

В. Трофимов

РУМЫНИЯ. Действие фильма Серджиу Николаеску «День Z» разворачивается в Бухаресте в период подготовки и проведения антифашистского восстания 23 августа 1944 года. Насыщенное, изобилующее событиями киноповествование развивается в стремительном темпе, что позволяет авторам облечь философско-исторический анализ в яркую зрелищную форму. Важнейшая тема картины — человек и история. Режиссеру, по отзывам прессы, удалось рельефно показать неразрывную связь между людьми и событиями, заставить зрителей задуматься над тем, что каждый момент истории творят те, кто достоин своего времени.

Николаеску подчеркивает, что главный герой картины — широкие народные массы, которые и решили исход борьбы с фашизмом. Запоминаются многие образы картины. Даже в небольших ролях исполнители сумели запечатлеть неповторимость человеческих характеров.

Новая антифашистская лента Серджиу Николаеску встретила горячий прием у зрителей.

Т. Дмитриева.

ФРАНЦИЯ. Разные фильмы, посвященные страницам истории страны, показало в год 40-летия Победы над фашизмом французское телевидение. Они вызвали и разный общественный резонанс.

С возмущением была встречена зрителями документальная лента режиссера Алена Моско «Отставка террористов». Речь в ней идет о группе Миссака Манушьяна, о легендарной «Красной афише», ставшей символом французского Сопротивления. Действуя в предместьях Парижа, этот партизанский отряд, состоявший всего из нескольких десятков человек, коммунистов, бывших бойцов интернациональных бригад, наносил огромный урон вражеским силам. По доносу предателя в ноябре 1943 года Манушьян и двадцать два его товарища были арестованы, а 21 февраля 1944 года расстреляны в местечке Мон-Валерьен. Армянин по происхождению, Миссак Манушьян и члены его группы, среди которых были поляки, венгры, итальянцы, стали национальными героями Франции. Имя Манушьяна носят улицы Парижа, Лиона и Марселя.

Какую же «правду» об

«День Z» режиссер Серджиу Николаеску (Румыния)

этих героических эпизодах Сопротивления предложил зрителю телевизионный фильм, претендующий на верность документам? Его концепция недвусмысленна, некие специалисты-историки утверждают с экрана: «Компартия вступила в открытую борьбу за раздел власти с генералом де Голлем. Она пыталась установить свой примат во французском Сопротивлении». На основании этих посылок авторы делают вывод, потрясающий своим кощунством: «Ради своих темных политических махинаций ФКП посылала на верную смерть членов группы Манушьяна». Мотивы? «ФКП желала избавиться от иностранцев с целью «офранцузить» Сопротивление».

В феврале 1944 года, когда дни нацистского режима были сочтены, фашистская пропаганда при активном содействии вишистского правительства с шумной помпой разрекламировала процесс над «Красной афишей». Целью этой кампании было доказать общественному мнению, что французское движение Сопротивления есть всего лишь «армия преступников, состоящая из иностранцев и действующая по указке и на средства Москвы». Тогда же ЦК ФКП в тысячах экземпляров распространил листовки, в которых содержался текст обращения к Национальному совету Сопротивления. В нем говорилось о необходимости нанести решительный удар кампаний, организованной нацистами и предателями и направленной на раскол французского Сопротивления. Авторы пасквильного фильма «Отставка террористов» в своей злобной клевете на коммунистическую партию зашли так далеко, что стали в один ряд с идеологами и организаторами давней профашистской кампании.

В заявлении Политбюро ФКП, опубликованном после демонстрации фильма Моско, говорится, что лента «носит провокационный и клеветнический характер, оскорбляет память тех, кто боролся за национальную свободу в страшных условиях фашистского режима... Партия коммунистов не боится смотреть прошлому в лицо. Она обращается ко всем демократическим силам страны и призывает дать достойный отпор этим провокациям». Тысячи писем протеста от ветеранов Сопротивления легли на стол господина Эберле — президента телепрограммы «Антенн-2», демонстрировавшей фильм. Многие из них в течение полутора месяцев публиковал печатный орган компартии газета «Юманите». Вот что писал, например, один из руководителей Сопротивления Анри Ролль-Танги: «Уже в самом названии картины — ложь. Наши товарищи не были террористами. Они были борцами за свободу от нацистского терроризма. Картина Моско является актом дезинформации и грубой клеветы». Важную роль в разоблачении грубой антикоммунистической лжи сыграло выступление на состоявшейся пресс-конференции вдовы Манушьяна Мелине Манушьян, которая категорически отвергла обвинения, выдвинутые в фильме в адрес Французской компартии. Так бесславно закончилось это грязное дело, которое один из журналистов окрестил «самым неприятным сюрпризом года».

Но были на французском телевидении и другие фильмы... «Узники сорокового года» Жана Шерасса погружают в обстановку первых дней фашистской оккупации Франции — 25 июня 1940 года. Предательское перемирие между Гитлером и маршалом Петеном. Более полутора миллионов французов угнаны на работы в Германию. Спустя пять лет, когда Германия капитулирует, сотни тысяч из них так и не вернутся...

По мнению рецензента «Юманите», французское телевидение предприняло серьезную попытку показать на экране те страшные испытания, что выпали на долю французов — узников концлагерей. Режиссер-документалист Жан Шерасс вместе с историком Ивом Дюраном использовали в своем фильме, который продолжается около двух с половиной часов, огромное количество документальных источников, киноматериалов из Французской синематеки и немецких военных архивов, фрагменты из игровых картин и даже любительские ленты из частных коллекций.

Мысль авторов глубоко исторична и выражена ясно, в емких образах. Их фильм говорит о том, что в те трагические дни существовали две Франции: Франция побежденная, подписавшая позорное перемирие и принявшая сторону коллаборационистского правительства, и Франция сражающаяся, не смирившаяся со своей участью, ведущая борьбу в самых немыслимых условиях фашистских концлагерей. Изобразительный ряд фильма органично дополняют рассказы очевидцев описываемых событий. Их свидетельства, как отмечает рецензент «Юманите», производят порой «шокирующее воздействие, подчер-

кивают драматизм страшной реальности фашистского ада».

Тема депортации звучит и в документальной ленте «А солнце вставало». Ее сделал по заказу Национальной федерации ветеранов войны и бывших узников концлагерей режиссер Франк Кассенти, снявший в 60-е годы смелую антифашистскую картину «Красная афиша». Своеобразие нового фильма Кассенти в том, что трагедия заключенных дана в нем сквозь призму восприятия современных школьников. В интервью корреспонденту «Юманите» режиссер рассказывает: «Вместе со сценаристом Рене Ритоном, в соавторстве с которым я уже работал над «Красной афишей», мы решили снять на пленку встречу бывших узников концлагерей. Вновь ожили мучительные картины прошлого, однако мы хотели, чтобы ужасы концлагерей не заслонили главного предмета разговора, целью которого было проложить мостик от прошлого к будущему... Ученики третьего класса вместе со своим учителем участвуют в конкурсе по истории своей страны. Встречаясь с бывшими узниками лагерей смерти, задавая им вопросы, изучая архивные материалы, они пытаются понять прошлое. Дети — существенная цепочка коллективной памяти, наш фильм адресован им».

А. Осипов

ЧЕХОСЛОВАКИЯ. Знакомый советскому зрителю режиссер Мартин Голлый совместно с западногерманскими коллегами осуществил экранизацию рассказов из книги Эгона Эрвина Киша «Ярмарка сенсаций». Это вольная обработка произведений талантливого писателя и журналиста, пражского немца, одного из наиболее ярких представителей прогрессивной литературы первой половины нашего века. «Отчаянный репортер», как называли его современники, Киш мастерски запечатлел в своих очерках и рассказах атмосферу родной Праги на рубеже веков, быт ее окраин, показал разные слои общества, оставив нам достоверные портреты простых пражан, бродяг и неудачников, чьи судьбы глубоко волновали писателя. «Ярмарка сенсаций» Мартина Голлого — телесериал, состоящий из пяти часовых фильмов. Сценарий написан Камилом Пиксой и Ярославом Вокржалом. Главный герой экранного повествования — сам автор, начинающий репортер. В роли молодого Киша удачно, по отзывам критики, снялся известный чехословацкий актер и певец Йозеф Лауфер. Оператор фильма — Иржи Махане, композитор Иржи Свобода.

Н. Дубенская

Йозеф Лауфер в фильме «Ярмарка сенсаций», режиссер Мартин Голлый (Чехословакия)

Сценарий

Александр МИНДАДЗЕ

Александр Миндадзе закончил ВГИК (мастерскую К. Виноградской) в 1971 году. Автор сценариев более десяти фильмов. Среди них «Весенний призыв», «Слово для защиты», «Поворот», «Охота на лис», «Остановился поезд», «Парад планет» и другие. Лауреат Государственной премии РСФСР и премии Ленинского комсомола.

ПЛЮМБУМ

...Все эти мальчики и девочки очень хотели сниматься в фильме «Плюмбум». Трудно было режиссеру Вадиму Абдрашитову сделать выбор...

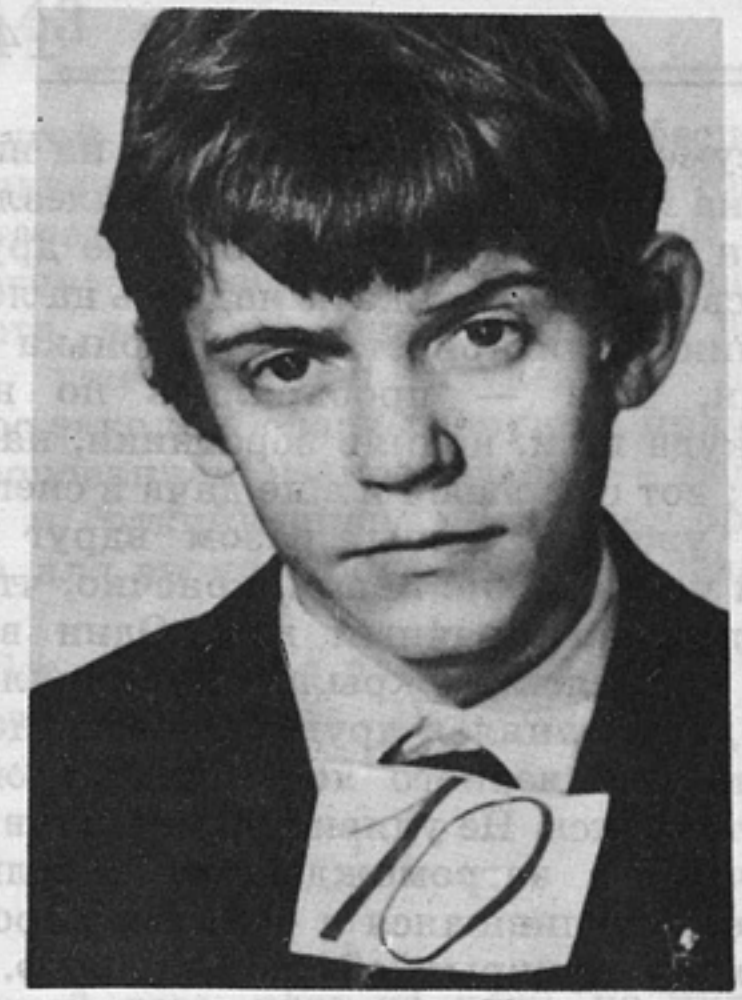
Вот новый сценарий Александра Миндадзе. Открываю с любопытством. Знаю заранее — в нем будет увлекательный сюжет, точно рассчитанный, может быть, детективный. Но не в этом дело. В нем будут выхваченные из сегодняшней толпы, резко очерченные, как и подобает в драматургии, типичные персонажи, точно услышанные диалоги. И будет приятная, суховатая, без излишеств литературная запись будущего кино. Но не к тому мое профессиональное любопытство. Несколько десятков машинописных страниц, в которые — хочешь не хочешь — сценарист обязан уложиться, выглядят весомо, у них иной удельный вес, чем у сотни таких же, стандартного формата, рукописей. Смысл, движение авторской мысли — вот самый плотный, самый прочный и самый дефицитный в кино материал. Однако они плывут, они взлетают, они достигают зрительского берега — нагруженные нелегкими размышлениями, пробивающие толщу расхожих представлений, небанальные в самой основе, в причине, побуждающей высказаться, они не тонут, сценарии А. Миндадзе.

По ним с неизменным успехом ставит фильмы режиссер Вадим Абдрашитов. Это долгое счастливое со-

творчество вызывает зависть и уважение коллег. Уважения больше, чем зависти, потому что понятно — не на песке, не случайно возникло такое постоянство, а на доброй почве единомыслия. Для единомыслия нужно по крайней мере одно условие — мысль. Они неизменно делают фильмы о современной жизни. «Слово для защиты», «Поворот», «Охота на лис», «Остановился поезд», «Парад планет»... Внушительный список, а прошло немногим больше десяти лет с тех пор, как появились эти имена: А. Миндадзе, В. Абдрашитов. С первой же картины у них авторитет мастеров. В том возрасте, когда молодые, обученные во ВГИКе сценаристы ездят на семинары в качестве учеников, Миндадзе уже руководил учениками. А как правило, биографии сценаристов начинаются поздно и трудно, он — исключение из правил. Но не случайное. Так же, как постоянное сотрудничество с одним режиссером, так же, как последовательное движение от повествовательного к образно насыщенному, емкому, симфоническому кинематографу в «Параде планет», так же не случаен этот ранний, вопреки правилу, успех.

Все сложней с каждой работой населяется мир, созданный Миндадзе и Абдрашитовым. И вот — новый сценарий. И новый угол зрения. Все, что обещано, есть — занимательная фабула, узнаваемые незнакомцы, лаконичная литературная запись. А плюс к тому — сюрприз. Бывали на экране юноши, чьи души еще потемки и для них самих, но такого — еще не было. Прочтите, это интересно.

Наталья Рязанцева



...И вот на ком он остановился: Плюмбум — Антон Андросов, Соня — Елена Дмитриева. А внизу герой с папой (А. Пашутин) и мамой (З. Лирова)

Уже в сумерках приехали втроем на видавшей виды легковушке и сразу застряли на краю поселка в снегу. Вылезли, стали выталкивать свой транспорт, тут один провалился в сугроб. Двое других вытащили товарища, и они двинулись своим ходом, уже не надеясь на легковушку. Дороги не было. Ни дороги, ни тропинки, ни приветливого огонька в занесенных снегом домиках. А они все шли, шли — пробирались по необитаемому поселку — и, видно, знали, куда шли, подняв воротники, нахлобучив поглубже шапки, куда шли и зачем; вот еще забор и еще дача в снегу, темная, необитаемая,— тут они, солидные уже мужчины, разом вдруг приободрились и без лишних слов полезли через забор. Знали, конечно, что делали, каждый выполнял свой маневр, окружая мрачный дом. Один встал под окном, прижался к стене. Другой поднялся на крыльцо, толкнул дверь, но она не поддалась. Третий, обойдя дачу, занялся другой дверью, дергать не стал, вытащил ключ, отпер.

Хоть и с черного хода проник он в необитаемый дом, был спокоен, шел не торопясь. Не удивился, услышав голоса. Не отшатнулся, столкнувшись с парочкой в загроможденном мебельным хламом закутке. Отшатнулась испуганно сцепившаяся в объятии парочка, девица не успела вскрикнуть — он на ходу прикрыл ей рот ладонью. Дальше была другая дверь, за ней комната и в комнате те, кого он постарался застать врасплох. И застал. Еще парочка расположилась на диване, за столом играли в карты, не до него здесь было.

Он сел за стол и потребовал:

— Карту!

Тут только и увидели гостя.

— Это... это кто и откуда? Ты кто такой? — пробормотал усатый с сигарой в зубах.

— Откуда взялся, дядя? Сквозь стену, что ли? Эй! — вторил ему вихрастый юнец.

— Карту, карту,— твердил гость.

Прошла растерянность, компания очухалась, все же много их было, а он один, незваный гость, с виду не очень крепкий, седенький уже. Весело стало, заговорили разом, попыхивая сигарами — почти все они почему-то были с сигарами:

— Так чего, играть будешь?

— В трусах замерзнешь, смотри.

— Дай карту, просит человек!

Гость взял карту, посмотрел. Еще одну взял.

— Плохие картишки,— сказал он.

— Не нравятся?

— Не нравятся.

— Фортуна, дядя,— вздохнул юнец.

Тут гость потянулся, против правил взял со стола всю колоду, стал вертеть в руках, разглядывать. Особый тут был какой-то интерес, с игрой не связанный.

— Ну ты! В чем дело-то? Не понял! — возмутился усатый.

— Сел играть — играй или вон пошел!

— Сейчас в сугроб зароем! — пообещал юнец, самый из всех наглый.

Гость, не взглянув на юнца, приставил палец к губам: молчи! Бросил на стол колоду.

— Плохие картишки. Из киоска. Киоск вы третьего дня взяли. Угол Трубной и Энгельса. Трофейные картишки, плохие! — Он говорил без выражения, бубня себе под нос, а сам лез уже, не теряя темпа, в пиджак соседу,

в боковой карман, в то же время другой рукой он делал знак беспокойному юнцу: сидеть! Из пиджака была извлечена пригоршня вещиц, в том числе и свинчатка, но не свинчатка заинтересовала гостя, а новенький брелок, который он покрутил на пальце, заметив: — Брелочек-то? У кого еще такие брелочки? На стол! Сигары изо рта вон! — вдруг, выходя из себя, закричал гость, а сам, привстав, уже тянулся к девице, наконец, изловчившись, выхватил у нее из волос заколку, сразу разрушив прическу.— И это... Не твое! И помада на губах ворованная! Накрасилась! — Вспыхнув, гость тотчас успокоился, поскучнел и, откинувшись в кресле, привычно пробубнил без выражения: — Стекла для звона били? Ну, дверь взломали, вошли, стекла-то зачем? Свиньи!

Странно все было, необъяснимо. Все, начиная с появления, все, что гость делал и говорил. Гипнотизировала его уверенность. И более всего вот эти вещицы на столе, ставшие доказательствами.

Кто-то тупо спросил в тишине:

— Ты мент, что ли?

И кто-то прошептал:

— Седой!.. Это ж Седой, ребята!

Гость, не реагируя, сидел в прежней позе, нога на ногу, но никто уже не сомневался: он, Седой! Седина и впрямь выделялась, не вязалась никак с внешностью гостя, с его лицом, вполне еще молодым.

Хлопнула дверь, еще один гость бодро сказал с порога:

— Чего, привидения, поехали личности устанавливать? А то, понимаешь, слухи по городу, прямо паника! Завелся кто-то в поселке, по дачам туда-сюда шастает! Кто? Сила нечистая! Привидения!

Второй гость, сложением повнушительней первого, стал ходить взад-вперед по комнате с улыбкой на лице, но смотрел зорко, приглядывался. Усатый парень его сразу заинтересовал.

— Вот так, усы. Будем тебя устанавливать.

— А чего меня устанавливать?

— Силу нечистую надо устанавливать или нет?

— Да я с арматурного.

Второй гость опять стал смеяться. Был очень веселый.

— Ты не с арматурного, потому что я с арматурного. Встать! — посуровев, скомандовал он.— Кто такой? Отвечать! Откуда? Отвечать! — И тут же снова подобрел, подойдя к дивану. Долго стоял, глядя на девицу, стоял и смотрел, любуясь, потом ласково сказал ей, смущенной: — Опять вы? Мы с вами где-то встречались, нет? Не помните? Дырявая память? Что вы мне ответили тогда? Напомнить? И где встречались? Не надо? Почему? Стоять, усы! Отвечать! — снова перекинулся он на усатого.

— Так чего отвечать, чего? — промямлил тот.— Из Каменска я, Панов.

— По усам вижу, давно гуляешь.

— Если видишь, чего ж спрашиваешь?

— С осени, что ли, с амнистии? А к нам чего залетел? В Каменске киосков не хватает?

Усатый усмехнулся.

— Много вопросов сразу. Ты по порядку.

— По порядку следователь спросит! — заключил назидательно веселый гость, а между тем в комнату входил еще один незнакомец. Никто не удивился, увидев очередного гостя, — эти незваные гости уже были здесь полновластными хозяевами. Третий вломился не один, привел не очень трезвого малого, без пальто, раздетого.

— Через форточку из уборной,— прояснил ситуацию третий, высокий очкарик.

Седой оживился.

— Ага, еще один, правильно. Пятеро и барышни две.— И скомандовал: — Вперед! Как говорится, с вещами на выход! Только без шалостей, чур!

Но без шалостей не обошлось, все же трое их только было, конвоиров, а задержанных вдвое больше. И, едва выбрались со двора, побежал вдруг юнец и еще двое увязались за ним. Седой тут же подсечкой свалил в снег усатого, хоть тот и не помышлял о побеге, стоял обреченно у забора. Веселый же с очкариком ленивой трусцой отправились вслед беглецам в темноту. Невидимая погоня была недолгой, тут же привели двоих, в том числе и юнца, третий вернулся сам.

Седой распорядился:

— Этого резвого юношу — в машину. И Панова, разумеется.

Об остальных он и не вспомнил, только эти двое интересовали. Машина побуксовала и уехала, оставив компанию на темной аллее.

В дороге они словно поменялись ролями. Одни, сделав дело, успокоились, притихли, другие без надежды вдруг развеселились. Юнец особенно: хоть и кривился от боли, держась за руку, болтал без умолку, смеялся громко.

— Слышь, Панов, чего они затеяли? Куда нас? Зачем мы им сдались? Вдруг честь такая особая! Вы как, мужики, добровольно по сугробам? Или платят вам за ваши подвиги?

Юнец, конечно, зарывался, держа шутливый тон, но внимания на него не обращали. Веселый невозмутимо крутил руль, Седой, прикрыв глаза, то ли дремал, то ли слушал музыку по радио, молчал и третий, очкарик, расположившись на заднем сиденье между задержанными.

Въехали в город. Замелькали улицы, дома.

— Так куда нас? — не унимался юнец.— Вообще предъявите документы! Кто такие? По какому праву?

Усатый тоже ухмылялся, с охотой подыгрывал:

— Они себя предъявили. Батальонцы!

— Кто-кто?

— Батальонцы. В штаб везут.

— Что за батальон в мирное время?

— Ну, эти. Энтузиасты. Хуже ментов.

Седой очнулся.

— Панова сразу в милицию. Насильно мил не будешь. Разворачиваемся, Лопатов. В горотдел!

— Слушаюсь,— отозвался водитель.

Седой заерзал недовольно, уже, видно, нарушен был его покой. Выключил музыку и обернулся к усатому.

— Дружок твой где?

— Дружок? Вот он дружок мой, рядом.

— Вот он я, здесь,— подтвердил юнец.

— Я про Ткача спрашиваю.

— Не знаю такого,— отрезал усатый.

Седой кивнул, отвернулся, снова включил музыку.

— Это ты зря,— сказал он.— Все равно по делу вместе с Ткачом пойдешь, никуда друг от дружки не денетесь. Нам только хлопот лишних, беготни.

— Не знаю Ткача, не знаю! — твердил усатый.— И возле киоска близко не был! Не знаю, не был!

— Ты про киоск, я про квартиру,— пожал плечами Седой.— Я про квартиру в Угольном толкую. С Ткачом вы ее брали. Еще в октябре месяце.

Панов рассмеялся.

— Давай-давай, вешай. Чего еще есть нераскрытое?

Выехали на площадь. Впереди бессонно светилось окнами здание горотдела.

Вдруг послышался стон усатого, возня, голос очкарика:

— Чего напрягся-то? Не напрягайся. Выпрыгивать не вздумай, вместе выпрыгнем!

Вылезли вдвоем, задержанный и конвоир, стали подниматься по ступенькам. Панов шел обреченно, не оглядываясь, очкарик дружески держал руку у него на плече. Так неразлучной парочкой и скрылись в массивных дверях.

Другой задержанный, юнец, оставшись один, хранил молчание, все тер, кривясь, ушибленный локоть. Глядя на его муки, Лопатов предложил:

— Давай потяну, герой. Давай. Раскряхтелся!

— Сколько весу в тебе? — спросил юнец.

— Весу-то? Ну, под центнер.

— Тайга ты, вот ты кто! Всей тушей навалился!

— А как бы я тебя достал, когда ты драпанул? Чего драпанул вдруг?

— Ну, для правдоподобия.

— И я для правдоподобия! — нашелся Лопатов.— Терпи, казак, терпи... Роман Иванович, это он и есть. Тот самый парнишка.

— Я понял,— кивнул, не оборачиваясь, Седой.— Наш человек в Гаване.

— Ваш, ваш,— усмехнулся юнец.— Плюмбум. Моя подпольная кличка. Обойдемся без фамилии.

— Да Чутко он,— вмешался Лопатов.— Ты чего, темнило? Сосед мой, в одном дворе. Руслан Чутко. В батальон к нам стремится...

— Возраст, возраст,— развел руками Седой.

— Это я молодо выгляжу, мне семнадцать,— сказал юнец.— Не хватает немного, но, думаю, не в возрасте дело, а в том, что я готов вам помогать. Ну, конечно, заранее ничего не обещаю и тем более не гарантирую...

Он говорил, мог говорить еще долго, но его не слушали. Лопатов уже завел мотор, в машину ввалился очкарик, плюхнулся на сиденье, Седой кивнул, что означало «поехали»,— и они поехали.

Очкарик был краток:

— Из рук в руки. Майор на седьмом небе.

Остановились на людном перекрестке.

— Приехали,— сказал юнцу Лопатов.

Юнцу пора было вылезать, очкарик уже выбрался наружу, чтоб выпустить лишнего пассажира. Но юнец вылезать не собирался.

— Совершаете ошибку. Недооцениваете! — сказал он веско.— Могли бы меня использовать. Сегодня вы же меня использовали!

— Ну? И что? — нехотя отозвался Седой.

— И в дальнейшем. В плане информации.

— Мы не нуждаемся в информации,— теряя терпение, отрезал Седой.

— И что же, нет ко мне вопросов?

Седой вдруг сменил гнев на милость.

— Один. Почему именно Плюмбум?

— А почему Седой?

— Ну, мягкий же металл, свинец. Понимаю, сталь.

— Сталь!.. Без намеков. Я всего лишь Чутко, — улыбнулся юнец и объяснил без перехода: — Отдам вам Ткача по случаю знакомства. В «Сатурн», шеф!

Седой наконец обернулся.

— Ткач? Ткач в баре? Сейчас? Откуда известно?

— Информация,— усмехнулся юнец.

— Знаешь его в лицо? Он тебя?

— Лишние вопросы,— посуровел юнец.— Поехали!

В баре Плюмбум долго стоял со значительным видом. Смотрел. А трое во главе с Седым, ожидая поодаль, смотрели на него, ловили каждое выражение. Но лицо Плюмбума ничего не выражало. Он с удовольствием тянул паузу. Капризничал: «Да отойдите вы, чего встали, засветился уже с вами, деятели!» — И, слыша его свистящий шепот, троица послушно отступала дальше и дальше.

Потом он сам к ним подошел с загадочной ухмылкой.

— Ну? — не выдержал Лопатов.

— Здесь, здесь.

— Не тяни резину.

— Столик там в углу.

— В каком углу? Где?

— Он не один, с подругой.

— Здесь все с подругами!

Да, юнец «тянул резину». Он вдруг обмяк, на лбу его выступил пот. «Не обещаю и тем более не гарантирую...» — бормотал он свое и готов был говорить и говорить, но тут Лопатов ловко вставил ему в рот папиросу, развернул лицом к залу.

—Где он? Пойди покури.

Тот же Лопатов слегка подтолкнул его, придав ускорение, и юнец устремился к цели. Словно в оцепенении лавировал он между танцующими, но шел и шел, не сводя с Ткача взгляда, приближался неотвратимо. Его выпустили, как торпеду, промаха быть не могло. Ткач, едва удостоив юнца взглядом, щелкнул зажигалкой и вновь обернулся к своей подруге. Так, щелкнув не глядя, и подписал себе приговор — троица мгновенно отделилась от стены, двинулась к столику.

Юнец задохнулся дымом, закашлялся. Ткач поднял голову. Подруга улыбнулась. Юный курильщик все кашлял. Ткач тоже улыбнулся. Потом снова улыбнулся, кивнул снисходительно — паренек непредвиденно потянулся к его даме, приглашая на танец. Дама, смеясь, поднялась навстречу. Плюмбум, наконец, поборол кашель, тоже выдавил улыбку: троица была на подходе, в нескольких метрах, первый шел Лопатов, Седой замыкал.

Он прижался к партнерше. Танец был сверх плана, но самодеятельность доставляла удовольствие: партнерша была хороша, и хоть был он ей до плеча, в талию вцепился крепко. Развернулся спиной к столику. Еще сильнее прижался. Партнерша шевельнулась недовольно, но Плюмбум внимания не обратил, наблюдал завороженно: трое у столика, быстрое слово на ухо, заминка, тяжелая рука на плече Ткача, тот послушно встает — пришли втроем, ушли вчетвером, все это в мгновенье ока; а партнерша все шевелилась и шевелилась, отторгаясь, отодвигаясь, уже отталкивая возмущенно.

— Тебе чего? Ты! Кому сказала! Тебе чего?
— Тебя.
— Ну-ка еще пошепчи. Ну-ка!
— Тебя! — громко сказал Плюмбум.
— А по шее? Пусти! — Она растерялась от его наглости. Обернулась, увидела пустой столик и еще больше растерялась.
— Ха-ха,— сказал Плюмбум.
— Сейчас он вернется, похохочешь!
— Он не вернется.
— Не вернется? Почему это он не вернется?
Плюмбум засмеялся и отпустил девушку.
— А теперь сама.
— Что?
— Иди сюда.
Лицо партнерши стало испуганным.
— Почему не вернется?
Плюмбум улыбнулся неясно, вытянул руки. Она подошла.
— Танцуй!
Теперь он не стал прижиматься, теперь он неотрывно смотрел на нее, буравил.
— Универмаг на Салютной. Продавщица. Так?
— В чем дело-то?
— Продавщица.
— Ну? Ну, продавщица. И что?
— Продавщица краденого.
— Нет!
— Продавщица краденого!
— Ошибочка!
— Ну-ка, покрутись.
— Зачем?
— Красивая фигура. Повихляйся.
Она повихлялась, как он просил, лицо ее оставалось испуганным.
— С Лёхой была. Потом с Ткачом была.
— С тобой не буду. Пиявка!
— Шмутки эти у тебя дома?
— Какие?
— Эти самые шмутки. Давай танец живота!
Он стал прихлопывать, снова превратившись в зрителя, весьма заинтересованного, и партнерша уже готова была танцевать под неумолимые аплодисменты, но тут на плечо Плюмбума легла все та же тяжелая рука...
Лопатов смотрел на девушку. Седой с интересом — на юнца.
— Ну-ну, Плюмбум,— сказал он.
Потом Лопатов взял танцовщицу под руку, еще мгновенье — и они растворились в толчее. Седой тоже исчез. Плюмбума под руку никто не взял, он стоял, смотрел оторопело.
Потом стоял на улице у входа в бар, опять смотрел. Урчал мотор «Москвича», рассаживались по местам пассажиры. Втиснулись на заднее сиденье Ткач с подругой, следом сел очкарик.
Плюмбум в последнюю секунду подскочил к машине, рванул дверцу. Очкарик обернулся, поглядел без выражения, не узнавая. И с непреклонностью конвоира дернул дверцу на себя. «Москвич» поехал. Плюмбум побежал за машиной, поскользнулся, упал. Слепил снежок, швырнул вслед в темноту.

Не прошло и получаса, и он с жаром рассказывал, сидя в уютной гостиной:

— Окружили, вломились без стука. Мы в картишки по второму кругу пошли, я как раз на банк сел, вдруг — явление! Для меня, положим, неожиданности не было, я их сам на эту кодлу навел, а все равно — мороз по коже! Дверь скрипит, откуда ни возьмись седенький такой появляется, за стол садится... Бр-р!

— Мистика! — кивал моложавый очкарик, внимая рассказчику.

— Колоду сразу заграбастал, игру поломал. Благодаря ему я в плюсе остался.

— Какой же получился плюс?

— Рубль.

— Ого! — оценила молодая женщина в очках.

— Потом я спровоцировал побег. Вы слушаете?

— Очень внимательно. Ну? А потом?

— Потом ничего. Все.

— Да мы слушаем, слушаем! — запротестовали очкарики. Это были родители Плюмбума.— Чем все кончилось? Успешный побег?

— Безуспешный.

Плюмбум помрачнел. Отхлебнул чай и уставился в телевизор.

— Нет,— сказал отец.— Это плохая концовка. Как известно, доблестный барон с честью выходил из любых положений.

— Мюнхгаузен, что ли?

— Именно. Жанр! — заметила мать.

Плюмбум зевнул громко, мог себе позволить дома.

— Вы про жанр, я про жизнь.

— То есть?

— Как на самом деле было.

— И как же было? Значит, поймали?

— Поймали, потому что должны были поймать. Это только начало. А финал в баре. Там я выявил рецидивиста.

— С рецидивистом пришлось повозиться?

— Я повозился с его подругой. То есть подержался. Не мог отказать себе в удовольствии.

— Фу! — сказала мать.

Отец засмеялся.

— Не скажется на завтрашней контрольной?

Плюмбум задрал рукав, показал опухший локоть.

— Что это? — ахнула мать.

— Оперативник навалился.

— Гм. Правда? — Отец задумался, глядя на внушительный синяк.

— Я всегда говорю правду,— сказал Плюмбум.

Родители озадаченно молчали, созерцая локоть-доказательство. Потом отец рассмеялся, погрозил сыну пальцем.

— Опять мистификация! Ты что мистифицируешь?

— Войдет в привычку, Руська,— предупредила мать.

Плюмбум локоть, однако, не убирал. Неумолимо демонстрировал.

Отец вдруг поскучнел, зевнул, правда, прикрылся воспитанно.

— На лыжах упал. В воскресенье. Вопрос снят.

— Нет,— сказал Плюмбум.

— С горки вперед носом! Забыл? Вот мать свидетель.

— Я свидетель! — Мать была тут как тут.— Летел ты, Руська, вверх тормашками!..

На перемене он был конем, скакал с седоком на спине по школьному коридору.

— Голос, Гюльсары! — командовал верзила с лицом ребенка.

— И-го-го! — отзывался Плюмбум.

— До слез твое ржание, соскучился! Где пропадаешь?

— Задают нам много, зубрежка...

— Эх, лошади пошли образованные!

В лихой кавалерийской схватке сошлись два класса, все кончилось детской кучей малой.

В классе он сидел за партой с девочкой, бледненькой, неприметной, похожей на отличницу. Но девочка отличницей не была, наоборот, она привыкла у Плюмбума списывать.

Вот и сейчас, во время контрольной, выполнив уже задание, он сидел, равнодушно отвернувшись к окну, а соседка, не поворачивая головы, привычно скашивала глаза в его тетрадь.

Пожалуй, он был демонстративно равнодушен. Учитель сказал:

— Не скучайте, Чутко. Тетрадь на стол — и свободны.

Плюмбум отдал учителю тетрадь. Тот раскрыл, посмотрел.

— Даже так? Оба варианта? Аплодирую.

— Тянем на медаль, стараемся,— сказал Плюмбум.

— Заметно. А общественные нагрузки?

— Ну, красный следопыт. Стенгазета. Два кружка. Умножаем знания.

— Поделились бы с соседкой. Она себе зрение испортит.

— Это свершившийся факт,— проворчал Плюмбум.

Девочка догнала его на улице. Он радости не выказал.

— Что, Орехова, что?

— У тебя новая нагрузка, я слышала.

— Это какая же?

— Будешь делиться со мною знаниями. А то я совсем окосею!

— Ладно, ладно.

Она взяла его под руку.

— Нагрузки для тебя святое. Бедный! Встречаться хочешь не хочешь лишний раз. Приходить меня подтягивать!

— Может, перестанешь, наконец, за мной шпионить! — пробурчал Плюмбум.

— Я не шпионю!

— А кто целый месяц по пятам, интересно?

— Ты от меня бегаешь, поэтому так кажется.

— А трубки кто бросает? — не мог успокоиться Плюмбум.

Он свернул в переулок, остановился.

— А сейчас? Соня!

— Что — сейчас? Нам просто пока по пути.

— Нет!

Плюмбум побежал от Сони по переулку, нырнул в подъезд, который, конечно, был проходным, потом выскочил на площадь и вдруг замер на переходе посреди проезжей части... У светофора в нескольких от него метрах, дожидаясь сигнала, стоял среди других машин видавший виды зеленый «Москвич»!

Плюмбум подошел, распахнул дверцу водителя.

— Я вам Ткача отдал, а вы из меня клоуна!

— С ума сошел, парень! — Лопатов пытался захлопнуть дверцу, но Плюмбум не отпускал, держал крепко.

— Не узнаешь! Короткая память,— усмехнулся он.

— А, это ты.

— Кто ж еще. Ваш человек в Гаване!

Сзади дружно сигналили, образовалась пробка, но Плюмбум всем телом навалился на дверцу. Он кричал сквозь гудки:

— Сделал дело — гуляй смело, что ли?

— Гуляй, гуляй! — прокричал Лопатов, теряя терпение.

— Ага! На все четыре стороны! — не унимался Плюмбум. Он все кричал, но слов уже было не разобрать среди сигналов, к перекрестку спешил милиционер. Лопатов сделал знак — в машину, садись в машину!

Плюмбум сел, они поехали.

— Чего концерт устраиваешь? — пробурчал Лопатов.

— Болезненно реагирую на вашу неблагодарность.

— Что? Нам нервные не нужны.

— А какие нужны?

— Скромные! — произнес назидательно Лопатов.— Сделал на копейку и благодарность вымаливаешь. На всю площадь орешь.

— Делай и помалкивай,— сказал Плюмбум.— И обиду проглоти.

Лопатов продолжал ворчать:

— Ты видел, сколько нас было. Машина не резиновая.

— Так вы меня берете в ряды? Или еще надо выявить?

— Кого? Ты о чем? Кого выявить?

— Ну, может, еще нужны заслуги.

— Чего ты вдруг прилепился, я не пойму? — проговорил Лопатов.— Какая такая у тебя цель?

— Я бы сказал.

— Вот и скажи. В ряды, в ряды!

Плюмбум потерял интерес к разговору.

— Чего говорить. Ты все равно не решаешь.

— А кто ж решает? — удивился Лопатов. — Я второй человек в батальоне. Ну, третий!

Подъехали к стадиону. Плюмбум вылез вслед за водителем. Лопатов извлек из багажника спортивную сумку.

— Тренировка?

— Да, разомнемся,— сказал Лопатов.— Так кто ж решает, по-твоему?— повторил он свой вопрос.— Кто ж решает, если решаю я?

— Решает мозг,— сказал Плюмбум.— А ты исполнитель. Ты водитель-энтузиаст. И грубая сила по совместительству. Это комплимент!

Лопатов поверил.

— Правильно. Добро должно быть с кулаками, слышал? — И он продемонстрировал свой внушительный кулак. — Ну вот. А где твои кулаки? Идем! — скомандовал Лопатов. И они двинулись по аллее к стадиону.

В зале Плюмбум сидел в сторонке, наблюдая за событиями на борцовском мате. Лопатов, разумеется, был в самом центре этих событий.

— Захват, подсечка, бросок с переводом в партер! — комментировал он свои действия. Очередной партнер падал на мат, Лопатов, лежа на нем, продолжал: — Действия в партере, смотрим в оба: переворот, захват запястья, и... болевой, пожалуйста!

После «пожалуйста» партнеры хлопали Лопатова по спине, что означало «сдаюсь», кое-кто даже взвывал негромко — болевой прием, конечно, действовал. Среди батальонцев были совсем молодые ребята и мужчи-

ны постарше, уже даже с некоторой солидностью, и всем происходящее было по душе. Падали, вскакивали, снова падали, возились, кряхтя, слегка зверея в единоборствах, кому-то становилось больно — и все эти муки были в удовольствие, терпели их с улыбкой.

Лопатов очень удивился, увидев перед собой Плюмбума. Он позабыл о нем. Плюмбум был без пиджака, в носках, в школьных форменных брюках.

— Как ты это делаешь? Давай! — сказал Плюмбум.

— Что?

— Ну, это. Через что там бросок? Через бедро?

— Другой раз. Сегодня ты зритель.

— Давай. Я тебя прошу.

Лопатов еще больше удивился, но сделал все, как просил Плюмбум. Захват, бросок, болевой прием в партере. Он все сделал и напомнил:

— Когда сдаешься, надо по спине, понял?

— Я не сдаюсь,— отозвался Плюмбум.

— Так я ж прием провел!

— Не подействовал.

Лопатов в очередной раз удивился и изо всех сил налег партнеру на руку. Плюмбум никак не отреагировал.

— Ну, морально-волевые! — оценил кто-то из зрителей.

Напрягшись, Лопатов даже крякнул. И вдруг отпустил партнера, сел.

— Ты чего? — спросил он растерянно.

— Ничего,— Плюмбум, смеясь, поднимался с мата.

— Ты это брось, парень.

— Ладно,— сказал Плюмбум.

Он отошел к скамейке, стал натягивать пиджак.

— Я ж тебе руку ломал, ты не чувствовал, что ли?

— Нет.

— Ну как? Я ж ломал! — доказывал Лопатов.

— Я не чувствую боли,— сказал Плюмбум.

Лопатов не нашелся что ответить. Пошел к скамейке, стал переодеваться.

— Чтоб это в последний раз,— сказал он Плюмбуму.

— Это такая хитрая публика, сразу не ухватишь. Ухвати его, если он нигде и никем. Нос высунет — и обратно в нору, нет его! И ведь у него чутье, у невидимки этого, привык маскироваться...

— В Угловом одним рейдом вычистили. Все вместе взялись. Они как? Они с утра к магазинам, к открытию. Час времени вся акция!

— Не надо никого вылавливать. Надо двоих-троих взять — и под суд. Чтобы процесс показательный, остальные разбегутся. Там и бродяжничество, и уклонение от алиментов, и паспортный режим. По принципу бери любого, никто без статьи не останется...

Плюмбум был весь внимание. Он, как в укрытии, сидел за широкой спиной Лопатова. Разговор внезапно прервался на полуслове, все присутствующие дружно встали, Плюмбум тоже поднялся... В дверях появились трое, среди них Зарубин — Седой. Батальонцы расступились, пропуская троицу к столу.

— Сели. Сколько будет групп? — спросил Седой.

— Четыре. В каждой по двадцать человек.

— Это вы на парад собрались? А, Лопатов?

— Почему на парад, Роман Иванович? Мы рассредоточимся.

— Для начала сосредоточьтесь, — сказал Седой. — После того, что случилось, показухой заниматься поздно. А военное положение вводить еще рановато. Так что маневры под командованием маршала Лопатова отложим до следующего ЧП. А пока будем вдвое скромнее: сорок человек. Вполне достаточно, если мы разобьемся на группы по трое-четверо. Список старших у Лопатова. Рейд планируем на воскресенье. Инструктаж в семь утра в милиции. Вопросы?

— Не числом, а умением, браво! — раздался вдруг мальчишеский голос. Это, помимо воли, вырвалось у Плюмбума. Он сказал про себя, но слишком громко.

Его не услышали. Слово взял средних лет мужчина в кожаном пиджаке:

— Акция эта вынужденная, деликатная и отчасти запоздалая. Нам надо было в свое время вмешаться, кое-кого изолировать в их же интересах. А вмешались подростки и кое-кого совсем изолировали, простите за каламбур. Есть две жертвы, выявлена группа молодых людей, которая прямо-таки устроила охоту на этих бродяжек. Вы должны понять, что наш рейд в интересах этих же людей, против кого он направлен...

— Гуманизм! — снова раздался голос. То ли опять у Плюмбума поневоле вырвалось, то ли он не утерпел, решил вмешаться...

На этот раз Седой услышал.

— Это что еще за гость у нас?

— А я разве гость? — сказал Плюмбум.

— Чего вы здесь, я не понял?

Лопатов подошел к Седому, пошептал на ухо.

— Какой же я гость, если на вас работаю и в курсе всех дел? — продолжал удивляться Плюмбум.

Но Седой был непреклонен.

— Так я не понял, что вы здесь делаете? Выйдите. Ну-ка, выведите его.

— Да как же «выведите», когда я знаю ваши секреты! — сказал Плюмбум.

— Это кто ж такой? — спросил Седого мужчина в пиджаке.

Плюмбум сам ответил за Седого:

— Это молодой человек, совсем молодой, который давно крутится у вас под ногами и клянчит, чтобы его приняли в оперотряд. Его единственный недостаток — молодость, но он рассчитывает на исключение, потому что... потому что он ненавидит зло, и у него есть на это причины. Он никогда не подведет вас, оправдает доверие, если надо, отдаст в борьбе жизнь, и это его клятва!..

Монолог был со слезами на глазах, причем, кажется, искренним. Раздались дружные аплодисменты.

Седой, однако, отвечал невозмутимо:

— Вы передайте этому молодому человеку, — сказал он, обращаясь к Плюмбуму, — что нам не нужна его жизнь. Это было б неверно, если б он отдал жизнь в наше мирное время. И чтобы исключить даже малую вероятность этого, мы пока что не можем ему позволить оправдывать наше доверие. И пусть он не крутится под ногами и больше не клянчит, а займется учебой. И, кстати, пусть скажет там, в школе, что его не очень хорошо воспитали!..

— Да, ребята! С вами не договоришься! — заявил Плюмбум.

Но Седой уже углубился в бумаги. Ему надоело. Не поднимая головы, он сделал знак, и Лопатов для ускорения событий подхватив Плюмбума, потащил его к выходу.

Уходя, Плюмбум еще расслышал:

— По принципу холодно-горячо... Ищите, где горячо, не ошибетесь. Они возле батарей, сейчас зима. Ищите, короче батареи!

Единой семейной стайкой мчались они по ледовой дорожке сквозь пеструю толчею катка. Отец, мать, мощные, фигуристые в облегающих трико, слившиеся в движении,— и Плюмбум с ними, неуместный, портящий дело коротышка. Первое время он еще поспевал за родителями, потом стал безнадежно отставать, и в конце концов они улетели, скрылись из виду.

Гремела музыка, перекрывая разноголосицу, в свете прожекторов, толпясь, катился по ледяному кругу город. Мелькали знакомые лица, Плюмбум кого-то окликал, кому-то махал, и кто-то бросил в него снежок, сбив с головы вязаную шапочку.

И здесь, в толчее, высмотрев группу парней с повязками на рукавах, он не смог отказать себе в удовольствии прокричать:

— Деятели! Вы в темноту давайте, где шпана! Где ножичком чик-чик! Дружинники-фигуристы! Ловко!

Он переобулся и как раз в темноту и пошел — по безлюдной, освещенной редкими фонарями аллее. Так он брел, пока после недолгого затишья не грянула на весь парк новая музыка. Первый же аккорд словно ударил Плюмбума по голове, он опустился на скамейку и так сидел, сжав ладонями виски.

— Ты что, Русик? Что с тобой? — услышал он голос и увидел рядом Соню, которая кричала, тормошила его. — Что, что, Русик? Тебя ударили?

— Да, нокаут,— пробормотал Плюмбум.

— Кто тебя, кто?

— Музыка.

— Не понимаю.

— Вот эта музыка. Проклятая.

Соня не знала, что сказать. Музыка, слава богу, смолкла.

— Так в чем дело? Ты скажешь?

— Эту музыку ненавижу. Не могу слышать.

— Именно эту?

— Да, да!

— До такой степени? Ну, знаешь! Сейчас это самое модное. На каждом шагу. Тра-ти-та-та!

— Молчи, молчи,— сказал Плюмбум.

Они встали, пошли по аллее. Он впервые посмотрел на Соню. Она шла рядом, с коньками через плечо, слезы еще блестели у нее на глазах. Усмехнулся:

— Наловчилась шпионить. Я и не заметил. Ну-ка!

Он остановил ее под фонарем, приблизился. И она уже закрыла глаза, ожидая поцелуя, но Плюмбум сказал строго:

— Смотри внимательно!

И он прикрыл ладонью глаза. Потом уши. Потом рот.

— Не вижу. Не слышу. Молчу. Ты поняла?

Она торжественно, как ритуал, повторила его жест.

— А о чем молчать? — спросила погодя.

Плюмбум засмеялся.

— Я на всякий случай. Вдруг разоблачишь. Мата Хари!

Соня вздохнула.

— Да, у тебя, конечно, есть вторая жизнь. Я давно чувствую. Предполагаю.

— Что предполагаешь? — удивился Плюмбум.

— Что эта женщина старше тебя, на которой ты свихнулся по малолетству...

Плюмбум сказал, помолчав:

— Не надо, Соня. Не надо больше вопросов.

Соня тут же вопрос задала:

— Ты нарочно выбираешь места потемнее? Тебе не страшно?

— Видишь ли, я выработал в себе определенные качества.

В темном месте она чуть забежала вперед, замерла, ожидая. Но он опять прошел мимо.

Он подогнал такси к зданию вокзала. Разглядев в толчее отца, вылез из машины навстречу. Отец тоже его увидел, обрадовался, неуклюже поднял занятые коробками руки.

— Сыну!

— Отцу!

— Учащимся!

— Командировочным!

Так они энергично приветствовали друг друга на расстоянии. Мать шла рядом с отцом с букетиком в руках, улыбалась, очень довольная. Отец не унимался.

— Отличникам!

— Рационализаторам! — не остался в долгу Плюмбум.

— Хвастуны,— остановила их мать.

Но было не остановить.

— Обними отца, не стесняйся чувств!

— И ты будь сентиментален!

Обнялись, наконец. Таксист поднял крышку багажника, отец стал укладывать коробки.

— Кроссовки в чемодане,— доложил он сыну, материализуя эту радостную встречу.

— Аплодирую! — оценил Плюмбум.

— А чемодан-то, чемодан? — спохватилась мать.

Тут же появился и отцовский чемодан. Его тащил следом мужчина в плаще и легкомысленной кепочке не по погоде. Он поднес чемодан к такси и, пошатываясь то ли под тяжестью ноши, то ли от собственной слабости, с грехом пополам сунул в багажник.

— Это еще кто? — спросил Плюмбум.

— Кто — «кто»? — не поняла мать.

— Зима-лето попугай этот. Он кто?

Отец расплатился с мужчиной. Тот кивнул и удалился.

— Так я спрашиваю: он кто?

— Никто. Там носильщика не было,— объяснила мать, усаживаясь в такси.

— Добровольный, что ли, помощник?

— Помощник, да. А что, Русик?

— Ничего,— сказал Плюмбум.

Родители уже ждали его, сидя в машине, но он сказал:

— У меня дела. Поезжайте.

— На вокзале у тебя дела? Как интересно! — удивился отец.

— Встретили отца, называется! — пожаловалась мать.— У тебя же ничего не было, никаких дел... И вдруг — дела!

— Появились,— сказал Плюмбум.

— Когда?!

— Вот минуту назад. Поезжайте.

И он пошел, не теряя больше времени на разговоры, а они поехали, потому что он пошел и его было не остановить.

На перроне Плюмбум настиг «добровольного помощника». Мужчина в кепочке тащился, пошатываясь, вдоль поезда — на спине мешок да еще чемодан в руке. Рядом семенила старушка. Плюмбум пытался было взять чемодан, но мужчина не дал, вцепившись в свою ношу.

— Ты чего? — пробурчал он.

— Помочь, доходяга.

— Нет.

— А пупок развяжется?

— Гуляй.

— Ох, жадина! — развеселился Плюмбум.— Еще бабусю верхом посади. Ты, мать, залезай на него, не робей!

Помешкав, он зашел мужчине за спину, стал поддерживать мешок. Тот вроде не заметил, а скорее всего принял эту помощь — тяжело было!

Так и шли. Все же донесли старушкин багаж до вагона. Старушка начала отсчитывать мелочь, а мужчина в кепочке, ожидая в стороне, все не мог отдышаться, хрипел, кашлял с мучительной гримасой на лице. Потом, привычно сунув выручку в карман, собрался удалиться, но Плюмбум придержал его, взяв под руку.

— Давай вместе, Коля. На пару.

— Я не Коля.

— Коля, Коля. Будем вместе работать.

— Нет.

— В смысле в долю не берешь?

— В смысле отвали от меня, малолетка! — занервничал мужчина и вырвал со злостью руку. Не потому, что мальчишка ему надоел,— очередной клиент уже возник в толчее, махал призывно.

Двинулись в обратном направлении, к вокзалу. Теперь «помощник», согнувшись, тащил бумажный куль. Плюмбум шел следом, не отставая,— намертво приклеился к «объекту». У самого вокзала случилось непредвиденное: мужчина поскользнулся, упал, бумажный бок куля лопнул, на снег посыпались мандарины... Усатый клиент издал крик и онемел, застыл; застыл в неподвижности, лежа на снегу, и виновник катастрофы, а мандарины сыпались и сыпались, разливаясь оранжевым морем. Виновник все же очухался, первым пришел в себя. Он вскочил и побежал, делать было нечего. И Плюмбум побежал за ним следом.

Бежали по перрону, сквозь толчею, сквозь переполненные залы ожидания, по оживленной привокзальной площади. Погоня Плюмбума забавляла, он кричал:

— Жадность фраера сгубила! Держи его, держи! Коля-Николай, государственный преступник! Стой, доходяга, стой!

Так он гнал, веселясь, мужчину до самого сквера, а в сквере, пустом и

мрачном в подступавших сумерках, беглец остановился, обернулся, дожидаясь своего преследователя.

Плюмбум подошел к нему без опаски.

— А ну вынь руку из кармана. Чего у тебя там? Бабкина мелочь? Ну вот. Сразу в карман! Вообще, Коля, брось эти штучки. Все равно теперь никуда от меня не денешься. Физически ты не сильнее меня. И я тебя всегда доклюю, понял?

Мужчина опешил от этого напора. Он стоял в оцепенении перед мальчишкой, пожирая его взглядом.

— Все, успокоились,— сказал Плюмбум.

— Успокоились,— согласился мужчина.

— Почему в плаще?

— Закаляюсь.

— Алкаш?

— Сразу алкаш!

— Труженик и примерный семьянин.

— Да, мне нужно домой,— сказал мужчина.

— Иди!

Шли по улице. Плюмбум не отпускал «объект», шагал рядом. Мужчина не выдержал:

— Слушай, пацан, ты чего? Чего надо?

— Есть интерес.

— Ну? В чем дело-то?

— Ты иди. Не обращай на меня внимания.

Мужчина постоял и снова пошел, окончательно сбитый с толку. Свернули во двор.

— Вон мой дом,— сказал мужчина.

— Хорошо. Вижу. Иди.

— Может, ты двинутый? Ты вообще откуда, кто?

— Санитар. Родной город от мрази чищу.

Мужчина засмеялся, покрутил пальцем у виска.

— И сколько ж тебе лет, санитар?

— Сорок.

— Ого, ровесники. Карлик, что ли?

— Грубишь?

— Нет времени тебе уши надрать.

— Иди, иди,— произнес миролюбиво Плюмбум.— Привет семье.

Мужчина скрылся в подъезде. Плюмбум не спеша пересек двор. На детской площадке он оседлал качели. Раскачиваясь, не терял из вида подъезд. Когда, озираясь, мужчина с опаской вышел наружу, Плюмбум закричал ему весело:

— Погрелся, доходяга? Давай сюда!

Когда мужчина приблизился, Плюмбум спросил:

— Ты раньше кем был?

— Я не был, я есть,— сказал мужчина.

— Сомневаюсь.

— Ну, временные трудности.

— Житейский переплет. Алименты не плачу, потому что не работаю?

Качели скрипели, Плюмбум раскачивался от души. Разглагольствовал он тоже от души. Мужчина смотрел на него, посмеивался.

— А логово твое где, Олег?

— Ты меня называл Колей.

— Неважно. Где логово, в котором ты с дружками?

— Это что еще за логово, ты о чем?

— Ну, такое укромное место. Где вы пьете, а потом спите. Подъезд? Подвал? Котельная? Мы туда пойдем. Я буду твоим дружком. Как?

— Договорились,— сказал Коля-Олег.

— Только без этих твоих детских хитростей, понял? — продолжал Плюмбум.— Без уловочек. Я обращаюсь к остаткам серьезного человека, если ты когда-нибудь им был. Запомни: я тебя насквозь вижу, мысли читаю. Ты подумать не успел, а я все знаю. Какая тебе сейчас глупость в голову придет...

— Договорились, договорились,— успокоил Коля-Олег.

Все так же посмеиваясь, он отошел к забору и, выломав штакетину, бросился к качелям. Но Плюмбум будто и впрямь предвидел события: увернулся, спорхнул на противника с высоты, толкнув ногами в грудь. От этого удара, вполне сокрушительного, мужчина упал навзничь, деревяшка вывалилась у него из рук.

— Вставай, притвора,— сказал Плюмбум.

Его противник все лежал, не шевелился.

— Может, я тебя убил, а? Эй!

Плюмбум испугался, стал тормошить мужчину. Замер. Встал. Снова замер. И побежал.

Тут мужчине надоело, он легко поднялся, начал стряхивать снег. Смеялся, кричал вслед:

— Куда? Куда, двинутый? Давай сюда. Пойдем отметим это дело!

Он своего добился: подвал, трубы котельной, захмелевший Коля-Олег в тусклом свете, мятые лица его дружков. Над головой была громада здания, они тихо, как мыши, сидели в его недрах, слыша шум другой жизни, обрывки музыки. Где-то играл оркестр, Коля-Олег вдруг начинал мычать, подхватывая мелодию, двое дружков равнодушно ему подпевали. Плюмбум оживлялся, с удовольствием подтягивал тонким голосом: вот она, тайная, невидимая жизнь, темная средь бела дня, вот ее герои. Вот они! Он своего добился!

Потом в полумраке долго карабкались по лестнице черного хода, спотыкаясь, поддерживая друг друга,— этаж, еще этаж, громче музыка — и вот ударил в глаза свет, открылся зал с люстрами, паркетным полом. Они стояли на колосниках, глядя вниз украдкой: в танцевальном зале Дома культуры шли занятия, дамы и кавалеры в вечерних туалетах разучивали па.

Седой, он же Зарубин Роман Иванович, работал в скромном учреждении, в плановом отделе, в должности также не бог весть какой. Очки, подтяжки и нарукавники подчеркивали сугубо мирный характер его дневных занятий. Он удивленно поднял взгляд, когда в рабочей комнате, где он сидел не один, а среди таких же сотрудников, появился возбужденный юноша, жестами требуя немедленного свидания.

— Ну что, молодой человек? — спросил Седой, положив руку на плечо Плюмбума и таким образом поскорей выводя его в коридор.— Что случилось, какие проблемы?

— Я невидимок достал! — выпалил Плюмбум.

— Кого, поясните?

— Ну, бродяжек этих, которых чистите. Я же знаю, слышал.

— Вы не оставляете нас своими заботами, молодой человек.

Они стояли в коридоре. Мирный человек в подтяжках и нарукавниках улыбался, кивал проходящим мимо сотрудникам.

— От меня трудно отделаться,— сказал Плюмбум.

— Да уж! — заметил Седой с усмешкой, на этот раз не такой строгой.

И, почувствовав слабину, Плюмбум слегка «нажал»:

— Их можно брать в любой день!

— Прямо так уж в любой? Не сбегут?

— Никогда в жизни!

— Уверены?

— Не бойтесь, они в надежном месте. Мы даже подружились! — похвастался Плюмбум.— Вот сейчас за пивом меня послали. Я им пиво несу!..

Колю-Олега вместе с двумя дружками вывели из котельной. Задержанные не проявляли беспокойства и тем более агрессивных намерений — вместе с батальонцами, одной компанией, шли прогулочным шагом к «газику». Видно, не внове им были эти вынужденные прогулки и переезды, перемены мест и обстоятельств. Кому-то садиться в поезд, кому-то в «газик» — каждому свое.

Увидев Плюмбума в зеленом «Москвиче», Коля-Олег подошел, постучал в окошко. Плюмбум опустил стекло.

— Ты чего здесь? — удивился Коля-Олег.

— Тебя провожаю.

— А машина?

— Машина оперативная.

— Тебя тоже взяли, двинутый?

— Куда взяли?

— Туда же, куда и нас.

— Нет, нам в разные стороны,— сказал Плюмбум.

Коля-Олег, наконец, понял.

— Так ты что...

— Да, да, да!

— Тоже, значит, оперативник?

— С сегодняшнего дня.

— Так это ты нас, что ли, в путь-дорожку? Ты? — тыча в стекло, повторял Коля-Олег.— Ты? Ты? — повторял, словно заикаясь.

— Я, я,— чуть подразнивая его, отвечал Плюмбум.— Я тебя выдал, братец. Я! — вдруг прокричал он, выходя из себя.

Колю-Олега уже подталкивали в спину дружинники. Но он очень хотел еще что-то сказать напоследок. И сказал беззаботно, махнув рукой:

— Ну, ладно, чего ж... Может, оно и к лучшему!

И еще помахал Плюмбуму на прощание.

«Газик», заурчав, тронулся, зеленый «Москвич» поехал следом. На перекрестке разминулись, «газик» шмыгнул в переулок, Плюмбум потерял его из виду.

Он поднял взгляд, увидел в зеркальце глаза Лопатова. Тот подмигнул Плюмбуму. Сидевший впереди Седой, поерзав, по обыкновению включил приемник, тут же выключил, зевнув. Обернулся к Плюмбуму, заметил раскрытую книгу на коленях.

— Что читаешь?

— Учебник. Умножаю знания.

— Приумножаешь скорбь? Заигрался ты, парень!

— Нет.

— Заигрался! — повторил Седой убежденно. Он отвернулся, стал смотреть на дорогу.

Прошло время, он, конечно, изменился... Выше ростом не стал, да и тренировки пока не укрепили фигуру, но выглядел все же посолидней, по-другому ходил, особой такой походкой, чуть раскачиваясь, поглядывая по сторонам, и было в этих взглядах уже другое выражение, очень какое-то спокойное.

Сейчас, впрочем, это выражение скрывали дешевые темные очки, которые Плюмбум время от времени поправлял на носу. А под носом на губе у него пробивались усы, довольно пока неубедительные. Тем не менее говорил он веско:

— Вот ты зачем мне сейчас пепельницу придвинул? Ведь знаешь, что не курю. Зачем этот подхалимаж на людях?

— Сервис,— отвечал бармен. Разговор происходил в баре, Плюмбум сидел за стойкой в числе других посетителей.

— Ты этим сервисом меня нарочно светишь, ясно. А? Вашим и нашим? На два фронта?

— Вашим, вашим,— успокаивал Плюмбума средних лет бармен.

— А ваши — наши?

— Это как?

— Видишь, то-то и оно, совсем ты запутался! Вообще что-то я давно от тебя не слышал ничего толкового,— продолжал Плюмбум свистящим шепотом, погрозив бармену пальцем.— Столько вокруг швали — и ничего. Сачкуешь? Ты работай, не стой возле меня. Можешь сотворить мне пока гоголь-моголь.

Бармен отошел ненадолго, вернулся.

— За неимением ничего лучшего, ты сам всегда интересен,— сказал Плюмбум.— Валюткой больше не балуешься? Ладно. Все равно не верю. Значит, я опять насчет этих духариков, которые всякую иностранщину на майки лепят, эти словечки не наши, поганые...

— Были ж здесь в среду двое. Я вашим ребятам указывал.

— Ты укажи, где у них это все хозяйство, где они лепят по сотне штук в день... Ты вот это выясни, цены тебе не будет!

Плюмбум замолчал, стал есть гоголь-моголь. Спросил погодя:

— Ну? А моя просьба?

— Да вроде мелькнула твоя машина. В Каменске на толчке.

— Что ж ты молчишь?!

Плюмбум отставил гоголь-моголь, даже в волнении очки снял.

— Задрипанный такой кассетник, на крышке царапина.

— Да мне не кассетник, не кассетник!

— Так ведь ты их толком не описал, ну, внешние приметы, то, сё, гадаем на кофейной гуще...

— Не их, а его. Его.

— Так он что, один был? — удивился бармен.

— Именно. Один. Наглостью взял. Я не ожидал. Я на скамейке сидел с этим кассетником. Была у меня одна вещь любимая, я, когда ее слушал, обо всем забывал, с ума сходил. А он подошел и забрал! Пацан вроде меня. Особых примет не назову, но увижу — вспомню, обязательно!

— Как забрал? А ты?

— Забрал. Знаешь, как забирают сильные у слабых.— И он показал жестом.— Вот так и забрал. Я был слабее. Но я себе дал слово...

— Понятно,— сказал бармен.

Плюмбум усмехнулся:

— Что тебе понятно? Я был слабее не мускулами. Морально слабее!

— А теперь? — спросил бармен. Но Плюмбума уже звали. В зеркале возникло отражение Лопатова.

Потом вдвоем они ехали в зеленом «Москвиче». Лопатов привычно крутил баранку, Плюмбум переодевался на заднем сиденье. Костюм он сменил на телогрейку, на ноги натянул сапоги. Венчала наряд видавшая виды кепка, которую он залихватски заломил набок.

Остановились на самой окраине города возле вытянутого в длину здания складов. Ворота то и дело разъезжались, туда-сюда, притормозив для проверки, двигались фургоны с ящиками, но Плюмбум с Лопатовым пока что никаких действий не предпринимали, только напряженно вглядывались сквозь подступавшие сумерки.

Наконец из ворот выкатился тот самый фургон. Тот, который был им нужен. Из будки пропускного пункта вышел человек с бумагами, сел в кабину рядом с водителем. Фургон тронулся.

«Москвич» тоже тронулся, поехал следом. У железнодорожного шлагбаума, во время остановки, Плюмбум без особого труда перебрался в кузов фургона, спрятался среди ящиков. Лопатов высунулся из легковушки, благословил его жестом на прощание.

А потом он уже не прятался среди ящиков, вместе с двумя такими же грузчиками он эти ящики переворачивал, высыпая гнилые фрукты на бетонный пол. А еще двое в ту же кучу ссыпали фрукты из других ящиков. Потом все вместе они все это перемешивали с помощью лопат под присмотром крепкого еще мужчины в летах, который командовал парадом в этом тускло освещенном помещении с низким потолком. «Сделаем, Банан Петрович, сделаем!» — говорили грузчики хозяину с фруктовым прозвищем и делали свое дело.

Снова звучала ненавистная мелодия, да еще во всю мощь, хоть уши затыкай, на весь ресторан. Плюмбум на сей раз уши затыкать не стал, а подошел к сцене, к оркестру. «Что?» — глазами спросил стоявший с краю флейтист и предусмотрительно нагнулся.

Плюмбум сунул ему в карман купюру.

— Смени репертуар.

Музыкант все так же глазами показал, что он вполне понял, и быстро свернул свою партию. За столик Плюмбум возвращался уже под другой аккомпанемент.

Соня понимающе улыбалась, вопросов не задавала. Плюмбум оценил ее выдержку.

— Про свои взаимоотношения с этой песенкой я тебе потом расскажу.

Он, однако, преждевременно отдал должное своей спутнице. Буквально через минуту, не утерпев, Соня спросила:

— А что ты, Русик, все смотришь на тех людей в углу? Прямо ты на них уставился, неудобно же!

Вопрос был по существу. За столиком в углу гуляла компания, гулял там и Банан Петрович, с которого, конечно, Плюмбум глаз не спускал.

Соня продолжала, по-своему истолковав его внимание:

— Красивая женщина, да?

— Где?

— Там, там.

— Не вижу. У тебя мороженое растаяло,— сказал Плюмбум.

Он вдруг повернулся к Соне, переключил на нее все внимание. Она покорно принялась за мороженое, а он смотрел — неотрывно, пристально.

— Ты, Соня, помнишь наш уговор?

— Да.

— Не надо на все говорить «да». Я тебе сейчас напомню, смотри внимательно.

Он с серьезным видом поочередно прикрыл ладонью глаза, рот, уши... Соня повторила жест да еще приложила ладонь к груди, что означало клятву.

— Что бы ни случилось,— сказал Плюмбум.

— А что может?

— Все что угодно. Смерть.

— Нет!

Это у нее вырвалось, потому что он был очень серьезен, даже мрачен. И гнул свое:

— Сейчас или потом. Что бы ни случилось. Слово?

— Слово!

Глядя на нее, он улыбнулся, сжалившись.

— Смотри, испугалась. Боишься смерти?

— Да. То есть нет.

— Не бойся.

— Ладно.

— Речь-то не о тебе!

Речь шла, конечно, о нем самом. А он смерти не боялся.

— А я вот сейчас пойду и заклею ту бабенку в углу. Ты будешь молчать?

— Да, да, да!

Он никуда не пошел. Они посмеялись. Стали разглядывать красивую женщину за столиком. И тут вся компания дружно поднялась, и это было уже кое-что, маленькое событие, начало всего дальнейшего. Плюмбум тотчас встал и скомандовал:

— За мной, моя хорошая!

Вышли из ресторана вслед за компанией. Мужчин было трое, они стали усаживать женщин в машину, потом сели сами. Плюмбум равнодушно за ними наблюдал. Наконец «Волга» тронулась, набирая ход. Плюмбум побежал, бросился под колеса.

Соня вскрикнула и села на тротуар, села как стояла. Так и сидела не шевелясь. Пассажиры вылезли из «Волги», окружили Плюмбума. Кто-то первым обрел хладнокровие, сказал, озираясь по сторонам:

— Берите-ка его! Быстро в машину. Быстро!

Плюмбума подняли, бездыханного, понесли. Это было последнее, что видела Соня. «Волга» укатила. События развивались стремительно...

А он был жив, лежа в машине на заднем сиденье, на коленях у пассажиров, которые держали его, оцепенев. Он простонал, открыл глаза, и они тоже ожили, заговорили все сразу, наперебой:

— Ну вот, жив! Надо жить, надо, парень. Ноги, руки, чего там у тебя? Сейчас посмотрим. Позвонок? Привстань-ка. Ну? Пробуй, пробуй. Ногой, теперь рукой. Давай, милый!

Плюмбум, кряхтя, ворочался с боку на бок, они ему помогали, щупали, гладили, а красивая женщина плакала, держа его голову на коленях. Только водитель сидел неподвижно, вцепившись в руль.

— Девчонка там с ним была. Плохо! — сказал он.

Красивая женщина вскрикнула:

— Ой, он глаза опять закрыл! Мальчик, мальчик!

Дальше все продолжалось в том же духе, хоть уже в другой обстановке, в просторной комнате, где вокруг тахты с выражением сочувствия на лицах стояла ресторанная компания в полном составе. На тахте под одеялом с тряпкой на лбу возлежал Плюмбум.

— Ну? Ты как? Очухался?

— Полегче, да.

— Отлежись до утра. Тебе здесь нравится?

— Мне сейчас все равно.

Плюмбум отзывался слабым жалобным голосом. Трое мужчин и две женщины склонялись к тахте, чтобы его услышать.

— Какие-нибудь пожелания?

— Чтоб вы все отсюда убрались. Голова трещит!

— Слушаемся! — отвечал за всех Банан Петрович и двинулся к двери, увлекая компанию.

Водитель, однако, задержался у тахты.

— А ты чего ко мне под колеса-то? Счеты, что ли, с жизнью сводил?

— Ты со мной пьяный сводил. Потом следы заметал.

— Что пьяный, экспертиза не покажет!

— Покажет,— еле слышно отозвался Плюмбум.— Все покажет. Сотрясение мозга покажет.

Банан Петрович счел нужным вмешаться:

— Не сердись, парень. Мы воздадим тебе за муки!

— Хотя бы за брюки. Джинсы были совсем новые.

Ночью в комнату вошла красивая женщина. Она возникла в темноте, как привидение, стала менять компресс у Плюмбума на лбу.

— Ты кто? — спросил он.

— Я Маша, Мария. А ты?

— Я Плюмбум. Свинец. Дурацкая школьная кличка... Мария? Мария! Да, не очень-то подходящее имя для красотки на черный день!

— Я не на черный день. Не спишь, потому что голова?

— У меня ничего не болит. Так что будем делать, Мария?

— Ты это о чем?

— О тебе и твоей жизни, на которую ты махнула рукой.

Она засмеялась.

— У тебя бред, бред.

— Надо что-то делать, Мария. Выкарабкиваться! Сколько они тебе платят в сумме?

— Бедный мальчик.

— Ты бедная. Сколько лет?

— Двадцать три.
— Разведенная.
— Наоборот, мальчик. Выхожу замуж! — Она даже просияла в темноте. Плюмбум это не увидел — почувствовал.
— Водило, что ли, твой избранник?
— Упаси бог!
— А который из троих?
— Зачем тебе?
— Хочу познакомиться.
— Он рано утром уедет.
— Куда это он?
— В Симферополь. Какой любопытный! Ну, спи, спи.
— Мы еще встретимся, Мария. Запомни. Встретимся. Ну-ка, дай руку.— Он взял ее руку и продолжал: — Теперь я буду контролировать каждый твой шаг. Мы еще встретимся.

Она вскрикнула, потому что он укусил ее за палец.
— Это еще зачем?
— Чтобы ты помнила наш разговор. Спокойной ночи!

А утром его навестили Банан Петрович с хозяином «Волги». Они пришли вдвоем, третий их спутник исчез. Банан Петрович был в домашнем халате, в очках, с книжкой в руке. Он на правах хозяина сел на тахту к Плюмбуму в ноги, спросил участливо:
— Как здоровье пострадавшего? Голова? Вид бледный! Бессонница? Бедняга... Что ж, надо и впрямь воздать тебе за твои страдания...
— В том числе и моральные,— сказал Плюмбум.
— Разумеется,— согласился Банан Петрович.— Что ж, слово непосредственному виновнику! Он, думаю, больше всех заинтересован, чтобы у тебя не осталось плохих воспоминаний.

Хозяин «Волги» кивнул без энтузиазма:
— Велосипед.
— У меня есть велосипед,— сказал Плюмбум.— Мотоцикл! И закончим. Станете торговаться, я передумаю.
Банан Петрович поддержал Плюмбума:
— Это в разумных пределах. Нокаут при свидетеле.
Непосредственный виновник впал в задумчивость, насупив мохнатые брови.
Банан Петрович протянул Плюмбуму книгу, которую давно держал наготове:
— И еще книжку хотел тебе подарить. Ты читать как, в состоянии?
Плюмбум нерешительно принял в руки книгу, повертел.
— Страница двадцать семь,второй абзац,— подсказал Банан Петрович.— Читай вслух!
Плюмбум раскрыл книгу и прочел:
— «Выждав момент, инспектор бросился под колеса автомобиля. Это был хоть и рискованный, но единственный шанс войти в контакт с бандой Крейга, не привлекая подозрений...»
Он захлопнул книгу, снял с головы компресс и легко поднялся, со спокойствием профессионала восприняв разоблачение. Стал натягивать порванные на видном месте джинсы, за которые теперь не полагалось никакой компенсации.

Хозяин «Волги», пораженный удивительным превращением своей жертвы, смотрел оторопело... Банан Петрович смеялся до слез.

— Давно не был в цирке! Альбина, Маша, где вы там? Сюда!

Банан Петрович хохотал, все не мог успокоиться, женщины стояли на пороге, раскрыв рты.

Плюмбум сказал:

— А этот третий, который с вами, Тарик, что ли, или Шарик, как его? Он-то куда испарился? С которым вы всю ночь свои делишки обсуждали.

— Уши-локаторы,— оценил хозяин «Волги».

— Глаза-фотоаппараты. Я этого вашего с собачьим именем раньше видел,— продолжал невозмутимо Плюмбум.— Я вспомню, вспомню. Очень он мне не понравился, этот ваш третий!

Он вдруг зажмурился и сел на тахту. Так и сидел.

— Ты чего? Эй! — позвал хозяин «Волги».

— Еще усилие, и я вспомню!

Банан Петрович сказал, глядя на него:

— Я думал, ты вымогатель, хотел с нас что-нибудь слупить с помощью собственного здоровья и этой своей девчонки, которая всегда при случае варежку развяжет! А ты детективов начитался и совсем, вижу, сдурел, да? Вбил себе в голову, что мы банда, и теперь не успокоишься...

— Да,— сказал Плюмбум.

— Что — да?

— Вспомнил. Он рядом с шофером сидел. Тарик-Шарик этот. В гнилом фургоне. Фотоаппараты! — похвастался Плюмбум. Он поднялся с тахты, обвел присутствующих прощальным взглядом.— Вы моя банда. Вот вы все и такие, как вы. Ненавижу.— Пошел к двери, остановился. Сказал буднично: — Я вас выведу на чистую воду. И как жрали вчера в ресторане, так будете жрать гнилье из ящиков, пока все не сожрете.

Банан Петрович засмеялся.

— Нет уж, подожди. Не спеши. Мы сейчас тебя утопим в ванной. Мы банда. Или сбросим с седьмого этажа. Выбирай.— Помолчав, решил: — Закончим наши игры. Снимай штаны и ложись на живот. Не знаю и не хочу знать, кто ты. Фанатик, псих или тебя подослали. Дурак, скорее всего. И беспримерный хам!

Хозяин «Волги» ожил, поняв, что наступил его час. Он ловко выдернул из брюк ремень, на лице его мелькнуло осмысленное выражение.

— Снимешь сам или помочь? — спросил он Плюмбума.

— Сам, сам.— Плюмбум без колебаний обнажил зад и лег на тахту. Хозяин «Волги», не откладывая, приступил к экзекуции.

В лихой кавалерийской атаке мчались по школьному двору. Верзила пришпоривал Плюмбума, рубил своих и чужих. Докатились до ворот и в пылу боя атаковали шедшую навстречу женщину. Случайная жертва вскрикнула, когда Плюмбум уперся ей головой в живот, а верзила занес разящий кулак...

Женщина была красивая, модная. Хоть и напуганная, она улыбалась, даже словно радуясь нападению.

— Узнаешь меня? Здравствуй,— сказала она Плюмбуму.

Верзила слез со своего коня, впечатленный внешностью женщины. А еще больше ее вниманием к потному приятелю.

— Поговорим? — продолжала улыбаться женщина.

— И-го-го,— отозвался Плюмбум.

— Надо поговорить!

— И-го-го! Про Тарика, который в Симферополе? Ну, мы его скоро доставим. Что такое словесный портрет, ты представляешь? Поинтересуйся.

— Да, я тогда глупо проговорилась. Простить себе не могу!

У верзилы от удивления челюсть отвисла. Детское его лицо выражало замешательство, даже испуг. А когда женщина, продолжая улыбаться, вдруг громко всхлипнула, верзила попятился... Так и ушел, пятясь.

Сдержав слезы, Мария сказала:

— Он ни при чем. Они его втянули. Воспользовались доверчивостью.— Плюмбум слушал с равнодушным видом.— Втянули, втянули! Не знаю, кто ты и зачем говорю, но чувствую, от тебя опасность исходит, я это хорошо чувствую! Ты под него копаешь!

— Да,— сказал Плюмбум.

— Кто ты?

— Неважно.

— Оставь его в покое. Забудь. Он уехал, его нет. Он с ними порвал. Зачем копать? Был человек — и нет. И забудь.

— Не могу.

— Почему, почему?

— Память,— сказал Плюмбум.

— Может, тебе деньги нужны?

— Миллион.

Она взяла его за подбородок, повернула лицом к себе, желая достучаться, пробиться сквозь равнодушную усмешку.

— Ошибаешься, мальчик, ты ошибаешься! Он не жулик, который там миллионами, просто влип как последний дурак! Они его сначала незаметно втянули, а потом шантажировали, а он все равно порвал, только момент выждал... С бумагами уехал, отомстил!

— Что за бумаги?

— Какие-то там невыгодные для них бумаги, за которые ему много денег сулили, а он не отдал! Потому что он все равно честный человек, хоть и ошибся, может, замарал себя, но ты не смей под него копать, не смей!

Она это выкрикнула с ненавистью, внезапной, ошеломившей, видно, ее самое, и даже чуть его не ударила — был такой короткий жест, непонятный, яростный,— она тут же спрятала руку за спину.

Плюмбум не шелохнулся. Смотрел на Марию без выражения.

— Эти вот шмотки на тебе — Тарик или Банан? Или вместе они, а? Адрес! — вдруг прокричал он.

— Что?

— Адрес! Быстро! Его адрес! Давай!

— Нет!

— Где там в Симферополе? Адрес! Быстро! Все равно ты опять ля-ля! Проговорилась. Адрес!

Она тоже прокричала в ответ:

— Ни за что! Никогда! Нет!

Плюмбум успокоился, потерял интерес к разговору. Так же внезапно погас, как вспыхнул. Подняв с асфальта пузатый портфель, сказал:

— Забыла про фотоаппараты.

— Какие?

— Вот эти!

Он выразительно вытаращил глаза.

И пошел, волоча портфель. Он пошел, и она пошла, с тревогой вглядываясь

в лицо спутника. Хоть и доставал он ей едва до плеча, но был исполнен достоинства. Приказал:

— Не ходи за мной, не ходи!

— Ну как... Как не ходить, если у тебя эти самые фотоаппараты? И ты единственный, кто его сфотографировал!

— В том-то и дело! — сказал Плюмбум.

— В чем?

— Если не я... Кто же вспомнит?

— Пойдешь в милицию?

Она спросила и обомлела, услышав свой вопрос, простой и грубый в своей конкретности. И ответ вдруг стал ясен, хоть мальчик и молчал, но выразительней слов была его энергичная походка, все та же равнодушная усмешка на лице...

И тогда она схватила его за руку, потянула в сторону, сбивая с пути, удерживая, хоть он и вырывался.

— Мальчик, мальчик, не надо, я прошу тебя... Его же нет, он исчез, и ты забудь! Я уеду к нему и тоже исчезну, понимаешь? Ты же добрый мальчик! Я для тебя что угодно, только ты молчи и забудь...

— Адрес,— сказал Плюмбум.

— Нет, только не адрес. Что угодно! Я все, все для тебя!

Плюмбум перестал вырываться.

— Что угодно?

— Да. Только не копай под него.

— У меня много желаний, имей в виду.

— Ты говори, я исполню.

— Золотая рыбка? — усмехнулся Плюмбум и, поразмыслив, изрек: — Мороженое!

Второе желание у него возникло, когда было исполнено первое, в открытом кафе, где они с Марией сидели среди других посетителей.

Покончив с мороженым, Плюмбум сказал Марии:

— А теперь, пожалуйста, прокукарекай!

— Что? — она расслышала, но не поверила.

— Прокукарекай. Громко.

— Глупости.

Посетителей в кафе было немного, но они были.

— Давай! — сказал Плюмбум.

Мария пожала плечами. Она и хотела, но никак не могла себя побороть. Потом все же собралась с духом и прокукарекала.

— Ну вот, сразу видно, что из деревни! — заключил Плюмбум и принялся за мороженое, придвинув к себе следующую порцию. — Давно ты с Тариком-Шариком своим?

— Три года.

— Что ж раньше не зарегистрировались?

— Ну, обстоятельства.

— Может, это он от тебя — в Симферополь? — Покончив и с этой порцией, он сказал: — Давай еще разок напоследок. Петушком.

— Хватит.

— Ты отказываешься?

— Третье желание и последнее?

— Второе, ведь ты схалтурила. Я просил громко!

— Кукареку! — крикнула Мария, чтоб побыстрее отделаться.

Посетители опять стали на них оборачиваться, они опять ничего не поняли.

— Чего не сделаешь во имя любви! — сказал Плюмбум.— И, помрачнев, добавил: — Или ради денег, которые он нахапал и с собой прихватил.

Мария смотрела на него с ненавистью.

С ненавистью смотрела на него и Соня, сидевшая инкогнито за столиком в углу.

Плюмбум поднялся, взял свой пузатый портфель и пошел на выход, провожаемый взглядами.

— Чего не сделаешь во имя любви! — сокрушалась Соня.— Можно перемениться до неузнаваемости, растерять друзей. Целый год ходить с таинственным видом, изображая из себя бог знает что, и выглядеть в глазах других городским сумасшедшим. Чтобы в конце концов по-настоящему свихнуться и кончить под колесами автомобиля!

— Ты разочарована?

— Да уж, большего ждала, судя по твоему виду. Всякие там приключения мерещились, погони...

— Ну, знаешь! У тебя богатое воображение,— усмехнулся Плюмбум.

Сидели в переполненном зале кинотеатра. Начинался сеанс.

Соня все не могла успокоиться:

— Под колеса! Вот из-за нее, из-за этой... с позволения сказать, женщины!

— Из-за мужчины.

— Совсем зарапортовался,— вздохнула Соня.

— Однажды я принял опрометчивое решение: всегда говорить правду,— сообщил Плюмбум.— Всегда, что бы то ни было. И знаешь, мне все почему-то перестали верить. А когда день и ночь бессовестно врал — верили! Почему? Правда фантастичней, чем ложь? Или они просто взяли и поменялись местами?

Соня пожала плечами, все это было для нее сложновато.

В зале стал гаснуть свет. И вдруг Соня услышала:

— Он! Это он!

— Кто? Где?

— Там. В шестом ряду. Он! — Плюмбум вдруг рассмеялся счастливым смехом, на радостях даже приобнял Соню.— Он. Нашел. Это он!

Потом, схватив за руку, он тащил ее сквозь толпу, вывалившую из зала на улицу, лавируя стремительно в толчее, пока не настиг паренька в куртке, которого тут же оттеснил в сторону.

— Вот мы и встретились. Как я рад! — сказал Плюмбум.— Ты узнал меня?

— Нет,— отвечал паренек.

— Ну и память! Это ж я, дружище! Я! Ты помнишь это? — и Плюмбум просвистел ненавистный мотивчик.

Что-то дрогнуло в лице паренька, и, чтобы это что-то скрыть, он закашлялся.

— Не забыл! — обрадовался Плюмбум.— Познакомься, Соня. Старый-старый мой приятель. Я его давно ищу!

Паренек смотрел с едва заметной ухмылкой, оценивая ситуацию. Не такой уж он был и паренек при своей мальчишеской фигуре, юность его была опытная, бывалая, привычная и не к таким переплетам...

— Как я скучал по тебе, старина! Даже по ночам снился! — продолжал Плюмбум, дав волю своим чувствам, и это было уже лишнее, что-то было утеряно, какой-то темп — он и глазом не успел моргнуть, как паренек растворился в толпе.

Плюмбум рванулся за «приятелем»... Сквер, темный переулок, проходной двор и еще один двор — здесь паренек бесследно исчез. Плюмбум метался по двору туда-сюда, в подъезды заходил, даже под скамейки заглядывал...

Прибежала Соня, запыхавшаяся и очень удивленная.

— Ну и приятель у тебя! Сорвался на полуслове!

— Да, он со странностями. Ты его запомнила?

— А что?

— Вдруг опять прибежит. Ты бы пару дней здесь подежурила...

— Пошпионила. А в чем дело-то? — спросила Соня.

— А зачем тебе знать?

— Ну, все-таки!

— Если я правду скажу, ты все равно не поверишь.

— Ну, соври что-нибудь. Соври.

— Нет! — засмеялся Плюмбум.

— Закон молчит, мразь гуляет! — сказал Плюмбум.

Громко сказал, чтоб услышали. Это было его «здравствуйте», обращенное к Седому и Лопатову. Нет, не услышали. Слишком поглощены были игрой. Седой кидал биты, Лопатов ставил фигуры. Потом менялись. Лопатов лишь взглянул недовольно: не говори под руку!

Плюмбум гнул свое, наболевшее:

— Не нашли — значит не искали! Ревизия! Да он их с потрохами купил, этих ревизоров. Честные — не честные, а суммы такие, что отказаться неудобно!

Лопатов пошел выставлять очередную фигуру. Седой собирал биты. Плюмбум терпеливо присел на скамейку. Он не думал сдаваться.

— Дворец в центре города. Два автомобиля. Дача с бассейном. Он издевается. У него, наверно, самолет свой. А закон молчит. Не можем или не хотим?

— Не можем,— отозвался Седой.

— Такое бывает?

— Бывает, бывает.

— А может, он вас купил?

— Кого? Кого купил? — заинтересовался Лопатов.

— Вот вас, которые в городки. Предводителей!

В тишине гулко стукнула о гравий бита.

— Не горячитесь, Чутко,— сказал Седой.

— Ладно.

— У вас конкретное предложение, судя по всему.

— Да-да, выкурить из подвалов бродяжек!

— В свое время вы в этом преуспели, по-моему.

— Конкретно есть город Симферополь. Человек с бумагами... И мы их всех передавим. Всех, всю банду фруктовую. В бумагах — приговор! — Плюмбум замолчал. Задумался.— А абстрактно? Что этому человеку будет? Если он сам, добровольно бумаги отдаст?

Биты летели, сметая фигуры. Седой снова выставлял, Лопатов кидал. Потом менялись. Игра продолжалась.

Три стандартные девушки под музыку расхаживали по помосту, демонстрируя моды. Происходило это в зале большого универмага на глазах у многочисленных зрителей.

— Давай, красавица, закругляйся! — говорил Плюмбум Марии, когда она приближалась к краю помоста. Говорил во всеуслышанье, нервируя соседей, но Мария с кукольным выражением проплывала мимо, замкнутая в своей механической жизни.

После сеанса Плюмбум вошел в закуток за помостом. Манекенщицы были полуодеты, но он этого не заметил. Сказал Марии:

— Волка, козу и капусту надо на другой берег. И чтоб никто никого не сожрал. Это для пионеров ребус. А я такой же для взрослых решил. Как мне с чистой совестью остаться, тебе со своим Шариком, а ему на свободе. Закругляйся!

Механические девушки ничего не поняли, а Плюмбум распространяться не стал, удалился.

Когда Мария вышла, он сказал:

— Иди за мной.

— Слушаюсь, мой повелитель!

— Купальник возьми. А можешь не брать, тебе грех носить купальник.

Она смотрела на него без злобы и страха, с одним лишь изумлением.

— Мальчик, мальчик, ты кто, правда? Ты же меня околдовал своей детской чушью, тебе самый раз уши надрать! У меня просто с нервами не того, ну и настроение, но ведь на самом деле я не боюсь ни тебя, ни этих твоих угроз...

— Боишься, боишься,— сказал Плюмбум.— Хватит митинговать, иди за мной.

Он двинулся сквозь толчею универмага, не сомневаясь, что она идет следом. И Мария действительно шла за ним, плелась, словно на поводке, невидимом, но прочном, который она и не пыталась оборвать.

Плюмбум притормозил, дождался, когда Мария подошла, и произнес:

— В твоем катастрофическом положении нет ничего глупее, чем бить себя в грудь, делая вид, что ничего не происходит. Его имя уже всплыло. Фигурирует! И уж совсем неумно отталкивать единственного человека, который хочет помочь тебе и твоему Шарику выкарабкаться. Иди за мной!

Потом шли по улице, Мария еле поспевала за Плюмбумом, он шагал впереди решительный, отчужденный.

Ехали в электричке. Он хранил упорное молчание.

Пробирались сквозь лес. «Иди за мной!» — твердил свое Плюмбум, когда Мария отставала.

Потом он вывел ее к реке на безлюдный пляж. День был пасмурный, темный, река свинцово блестела, сливаясь с небом.

— Моя любимая погода! — сказал Плюмбум.— Раздевайся.

Они разделись, легли на песок.

— Ну, рассказывай,— пробурчал он.

— Что рассказывать? Что?

— Все. Свою жизнь. Рассказывай. Вот этот шрам на бедре. Откуда? — Он провел пальцем, повторяя едва заметную линию шрама.

Мария смотрела с испугом.

— Кто ты, мальчик, кто?

— Никто. Школьник.

Сверкнула молния, где-то вдалеке загрохотало.

— В самый раз! — с восторгом произнес Плюмбум.

— Сколько лет тебе?

— Сорок.

— Сколько?!

— Сорок. Это правда. Мне сорок лет. Не веришь?

Он был серьезен, спокоен. Еще бы немного, и Мария поверила. И чтобы не поверить, она быстро спросила:

— Ну, а в паспорте у тебя?

— В паспорте семнадцать, но это для отвода глаз, чтобы не волновать общественность. Я маскируюсь.

— А родители? У тебя есть родители?

— Есть родители, конечно. То есть на самом деле их нет, но они есть, потому что должны быть.

— Тоже для маскировки?

— А как же.

— И все остальное?

— Ну да, конечно.— Нового тут для него ничего не было, он уже скучал, теряя интерес к разговору.

— Хорошо ты замаскировался! — оценила Мария.— А девочка? Девушка? Подружка?

— Нет!

— В чем дело? Какие проблемы?

— Неразрешимые. Мне нравятся негритянки, а они в нашем городе не живут,— отвечал он, позевывая.— А тебе негры?

— Не очень,— засмеялась Мария.

— Странно. Я был уверен в обратном.

С неожиданной бодростью он вскочил с песка.

— Пока ты у меня на крючке, научи плавать!

— Для этого сюда притащил? — удивилась Мария.

Плюмбум еще больше удивился.

— Конечно. А ты думала? Подходящий день, когда некому глазеть на мой позор. А ты думала?

И тут небо затрещало, полил дождь.

Они вошли в реку. Плюмбум, как ребенок, плескался на мелководье. Мария его поддерживала. Он бил по воде руками, поднимая снопы брызг, визжал, когда Мария отпускала и он шел ко дну.

Потом был обратный путь. Лес, электричка, город...

Но уже в лесу Плюмбум будто споткнулся на ровном месте, ноги у него подогнулись, он медленно опустился на хвою... Сидел, прислонясь к стволу, громко стуча зубами...

— Перекупался,— определила Мария.

— Пере, пере, пере,— простучал в ответ Плюмбум.

Она волокла его на себе, продираясь сквозь кустарник.

В электричке, уронив ей голову на плечо, Плюмбум вдруг некстати потянулся, приник к Марии, забормотал: «Мама, мамочка!» Она сидела, не шевелясь, очень долго, пока он вдруг не очнулся, не посмотрел на нее ясно.

— Пусть отдаст бумаги и катится на все четыре стороны. Пусть отдаст и катится. И ты за ним! И больше мне не попадайтесь.

Электричка тормозила, причаливая к перрону.

Сидели втроем перед телевизором. Отец с Плюмбумом капитально, развалившись в креслах и подремывая, мать же, что называется, на кончике стула, то и дело покидая свое узаконенное семейное место. Можно сказать, она больше ходила, чем сидела,— кружилась по комнате, подражая движениям манекенщиц. По телевизору демонстрировали моды.

Когда на экране появилась Мария в брючном костюме, Плюмбум слегка оживился, заерзал в кресле. Это, конечно, не осталось незамеченным.

— Разделяю симпатии! — сказал отец.— Симпатии, но не восторги!

— А я в восторге! — Мать, не отрывая взгляда от телевизора, ходила по комнате, повторяя движения Марии.

— Твои симпатии перерастут в восторг, когда она прокукарекает,— сказал отцу Плюмбум.

— Кто прокукарекает? — не поняла мать.

— Вот она, она.

— Вряд ли это входит в программу показа,— усомнился отец.

— Не входит, но сегодня войдет! — сказал Плюмбум.

— Нереально, Русик.

— И тем не менее. Я ее об этом просил. Она в безвыходном положении.

— Безвыходных не бывает! — заметила мать.

— Бывает, бывает,— сказал Плюмбум.— Все бывает. Даже такое бывает, чего не может быть!

И тут Мария вдруг раскрыла рот и издала звук, очень странный и впрямь напоминающий «кукареку».

— Халтурщица,— проговорил Плюмбум.

Мать споткнулась и замерла, глядя в телевизор.

— Все слышали? — сказал Плюмбум.

— Что все слышали? — спросил отец.

— Она прокукарекала!

— Разве?

— Да вот только что!

— Тебе показалось,— сказал отец.

— Показалось,— подтвердила мать.

Родители смотрели на сына с доброжелательным любопытством, прощая фантазии. Отец, как мог, пытался его утешить:

— Желаемое за действительное, называется. Мираж. Очень хотел увидеть — и увидел.

— Не должно войти в привычку, Русик! — предупредила мать.— Эта безобидная привычка становится небезобидной чертой характера! Ты меня понял?

Отец подвел черту дискуссии:

— Нет, Русик. Манекенщицы не кукарекают, этого не может быть. Не может быть, потому что не может быть никогда!

Плюмбум смотрел в телевизор. Мария с дежурной улыбкой демонстрировала моды.

Шли по перрону вдоль поезда. Мария тащила за руку карапуза. Плюмбум нес чемодан.

У вагона стали прощаться. Плюмбум вдруг сказал:

— Подожди... А ведь этот поезд... он совсем в другую сторону!

— А мне в другую сторону,— сказала Мария.

— Как? А Симферополь?

— Нет-нет.

— В чем дело? Ничего не понимаю,— удивлялся Плюмбум.

— Ну, обстоятельства. Все переменилось.

— Вот так вдруг... В один день?

— Именно, в один день.

Мария поцеловала Плюмбума, забрала у него чемодан.

— Странно! — сказал Плюмбум.

— Прощай, мой повелитель.

— Прощай, золотая рыбка! — пробормотал Плюмбум, недоумевая все больше и волнуясь, а Мария с карапузом тем временем скрылись в вагоне.

Потом они появились в окне внутри вагона. Плюмбум подошел, встал перед Марией. Она смотрела на него с улыбкой, без выражения.

Поезд тронулся, и тут Мария сделала странный жест, очень короткий. Скрестив пальцы, показала: решетка! Плюмбум по инерции повторил жест, снова получилась решетка...

Он все понял. И сказал негромко, будто Мария должна была слышать за стеклом:

— Это не я!

Мария смотрела без выражения. Поезд набирал ход. Плюмбум шел все быстрее, потом побежал.

— Не я, не я! — твердил он.— Его не должны были... в тюрьму! Не я твоего Шарика!..

— Ты,— явственно прошептали за стеклом губы Марии.— Ты.

Карапуз напоследок показал язык...

Перрон кончился, Плюмбум затормозил на краю. Поезд умчался.

Потом он бежал по коридору штаба. Толкнул дверь, вошел.

Седой сидел за столом под портретом, углубившись в бумаги. Он мельком взглянул на Плюмбума, ничего не отразилось на его лице. Плюмбум тоже молчал, застыв посреди кабинета.

— Вы что-то хотели сказать, Чутко? — наконец проговорил Седой, не отрываясь от бумаг.

— Нет. Ничего,— отозвался Плюмбум.

— А я вам хотел сказать. По вашей информации приняты своевременные меры. Лица, подозреваемые в злоупотреблениях, задержаны. Так что поработали не зря, спасибо вам...— Он опять посмотрел на Плюмбума, который все не уходил.— Что-нибудь не ясно?

Три лодки подплывали к берегу в предрассветной мгле. На берегу в камышах их поджидали люди в ватниках, куртках, вязаных шапочках и шарфах. Разные люди с одинаковым выражением терпеливого ожидания на лицах.

Лодки причалили. Высадившихся на берег мгновенно обступили плотным кольцом. Вспыхнули факелы. Бодрый голос сказал в мегафон:

— С добрым утром, товарищи браконьеры!

Дальше все пошло своим чередом. Извлекли из лодок сети, вынесли на берег и немалый ночной улов. Все шло своим чередом, потом случилась неожиданность, но во имя таких неожиданностей и устраивали ночные засады эти предусмотрительно одетые люди, вполне еще молодые и спортивные.

Трое или четверо задержанных вырвались из кольца, побежали к лесу. За ними с готовностью, можно сказать, с удовольствием устремились батальонцы.

Среди преследователей, растворившихся в сумраке чащи, был и Плюмбум, твердивший, как всегда в таких случаях, свое «гнать, держать...» И он гнал, и он держал! Долго гнал атлетически сложенного браконьера, мощно, с треском прокладывавшего свой путь сквозь чащу, а потом он его и держал — прыгнул, схватил за ноги, повалил и держал! Но держал недолго, потому что противник легко отбросил его в сторону, но Плюмбум снова на него прыгнул... Они повозились немного, пока в синем предутреннем свете не разглядели друг друга: отец — сына, сын — отца.

Отец был в восторге.

— Сыну!

— Отцу! — отвечал Плюмбум в том же духе.

После легкой заминки отец придумал:

— Грибникам!

— Браконьерам! Ты браконьер, отец?

— Конечно!

— Идем, я буду тебя допрашивать.

— Вперед! — с энтузиазмом согласился отец.

Вышли из леса.

— Ого, пацан, какого лося свалил! — позавидовал кто-то то ли в телогрейке, то ли в куртке.

Дальнейший разговор происходил в помещении штаба.

Они сидели за столом друг против друга, отец и сын.

— А бывает такое, чтобы сын отца допрашивал? — смеялся отец.

— Бывает, конечно.

— Нереально, Руська.

— Фамилия, имя, отчество.

— Но я могу тебе дать отвод как близкому родственнику!

— Фамилия, имя, отчество.

Отец перестал улыбаться.

— А может, мне это вообще мерещится? Это ты, Руська? Дай руку... Ты!

— Фамилия, имя, отчество.

— Чутко моя фамилия,— отвечал отец.— Чутко Виктор Сергеевич. Тысяча девятьсот сорок второго года рождения. Женат. Имею сына семнадцати лет. Несудим. Пиши, пиши!

— Пишу.

— Руська! Я давно за тобой наблюдаю. Оперотряд! Ты что, хочешь стать милиционером? Я помню, в детстве ты хотел стать милиционером, потом подался в пожарные. Правда, это было давно, в первом классе... Что ты все пишешь?

Плюмбум молча писал.

— А может, тебе нравится власть? Смотри, это опасно! Вчера в «Известиях» была статья, я специально отложил, ты прочти. О том, какая опасная штука власть, когда человек еще не созрел морально. Или ты считаешь, что ты созрел? Может, ты видел в жизни столько зла? Но где и откуда, я не понимаю!

Плюмбум поднял глаза, промолчал.

— Ты меня слышишь, Руська? Смотри, какой у тебя почерк замечательный, ты же с первого класса пишешь, как взрослый, ты вообще очень способный парень, учителя говорят, что ты...

— Вот здесь, пожалуйста,— сказал Плюмбум.

— Что?

— Распишитесь. «С моих слов записано верно». Подпись и число. Вам на первый раз выпишут штраф, оплатите в сберкассе.

— «Оплатите» или «оплотите» — как правильно?

— Оплатите.

— Видишь, какой ты молодец. А пошел в сыщики. А может, это у тебя пройдет?

— Вот здесь, пожалуйста. Распишитесь.

— Матери не будем говорить, да? Давай условимся с тобой. Что ее огорчать, правда? Матери — ни слова. Ты — обо мне, а я — о тебе. По рукам?

— Ага,— сказал Плюмбум.

— Я могу быть свободен?..

Стояли в арке двора.

— Вот в тот подъезд он, во второй слева.

— Давно?

— Ну, час назад. Я теперь кто? Твой агент? — Глаза Сони светились восторгом.— Ты хоть объясни, во имя чего все это? Я тут третий день торчу по твоей милости.

— Тише, тише. Не кричи.

— А кто кричит?

— Ты!

Плюмбуму было не до разговоров. Он обдумывал план действий. Решил:

— Ты оставайся, за мной не ходи!

И пошел через двор к подъезду.

В темном парадном он занял место под лестницей, застыл, прислушиваясь. Но конспирация была нарушена, хлопнула дверь, в подъезд влетела Соня.

— Что за такая непонятная затея? Ловить своего приятеля?

— Потом, потом, тише,— сказал Плюмбум.

— Опять потом!

— Объясню я, объясню. Молчи.

Они долго стояли в темноте. На сей раз Соня решила подстегнуть судьбу — сама обняла Плюмбума. «Люблю тебя все больше и больше!» — прошептала она, но он не ответил, не шелохнулся. Ему было не до разговоров.

Когда тот, кого он ждал столь терпеливо и сосредоточенно, появился на лестнице, Плюмбум вышел навстречу с улыбкой.

— Иди сюда, старина. Дай я тебя обниму!

И он, как при первой встрече, просвистел ненавистный мотивчик. На этот раз паренек ему ответил, тоже засвистел с ухмылкой на лице. А потом бросился вверх по лестнице.

Плюмбум бежал, слыша за спиной шаги Сони, бежал вверх изо всех сил, пока не кончилась лестница, пока не уперся в стену на верхнем этаже. Здесь никого не было, но, выглянув в распахнутое окно, он увидел «приятеля» уже на другой лестнице, пожарной. Плюмбум на нее, не колеблясь, перебрался с карниза. Того, кого он преследовал, это только позабавило, паренек снова, рассмеявшись, просвистал мотивчик и с ловкостью кошки перелез на крышу.

На крыше Плюмбуму опять пришлось искать «приятеля». Наконец он его увидел. Паренек стоял, привалившись спиной к кирпичной трубе. Он ухмыльнулся и показал Плюмбуму нож.

Плюмбум к нему пошел, не задумываясь.

— Давным-давно маг твой уплыл, я ж пустой, дурочка! — сказал «приятель» уже без улыбки.

— Как я соскучился по тебе, старина! — отвечал ему Плюмбум, раскрывая объятия.

И тут услышал:

— Русик!

— Соня! — прокричал он в ответ.

Паренек не понял действий противника, растерялся. Похоже, это была хитрая тактика, его хотели выманить, оторвать от трубы. Так он воспринял неожиданный маневр Плюмбума, когда тот вдруг сошел на край крыши и встал, глядя вниз. Но маневр что-то затягивался, и паренек тоже спустился к краю, любопытство пересилило страх. Он спустился и посмотрел.

Внизу на асфальте лежала Соня, казавшаяся совсем маленькой. Девочка-кукла, небрежно брошенная, с откинутой головой и расставленными ногами.

Фильмография

«Мосфильм»

«Одиночное плавание», 10 ч.
Автор сценария Е. Месяцев. Режиссер М. Туманишвили. Оператор Б. Бондаренко. Художники Т. Лапшина, А. Мягков. Композитор В. Бабушкин. Звукооператор А. Хасин.
В ролях: М. Ножкин, А. Фатюшин, С. Насибов, Н. Бегалин, А. Лицитис, В. Зикора, В. Изотова, Н. Лавров и другие.

«Полевая гвардия Мозжухина», 10 ч.
Автор сценария Б. Метальников. Режиссер В. Лонской. Оператор Ю. Невский. Художник Э. Немечек. Композитор И. Шварц. Звукооператор А. Шаргородский.
В ролях: В. Бочкарев, А. Ташков, Э. Бочаров, Т. Аксюта, Я. Лисовская, Б. Щербаков, В. Маслаков, В. Кашпур, В. Земляникин, В. Панина, В. Плотников, А. Веденкин, Н. Маликов и другие.

«Салон красоты», 9 ч.
Автор сценария Е. Зыкова. Режиссер А. Панкратов-Черный. Оператор Д. Фатхулин. Художник В. Филиппов. Музыка Ю. Антонова. Звукооператор И. Майоров.
В ролях: Т. Иванова, Г. Бурков, Т. Васильева, В. Кенигсон, Е. Леонов-Гладышев, И. Алферова, Н. Крачковская, Л. Гаврилова, М. Буркова, М. Виноградова, В. Сошальский, В. Баранов, Г. Мартиросян.

«Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» (по мотивам одноименной повести Р.-Л. Стивенсона), 9 ч.
Авторы сценария Г. Капралов, А. Орлов. Режиссер А. Орлов. Оператор В. Шувалов. Художник И. Лемешев. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор Е. Поздняков.
В ролях: И. Смоктуновский, А. Феклистов, А. Адоскин, А. Лазарев, Б. Фрейндлих, А. Будницкая, Э. Марцевич, Л. Сатановский, А. Вокач, Т. Окуневская, А. Кириллов и другие.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«После дождичка, в четверг...» (по мотивам либретто А. Н. Островского), 8 ч.
Автор сценария Ю. Ким. Режиссер М. Юзовский. Операторы К. Арутюнов, В. Сапожников. Художник Б. Комяков. Композитор Г. Гладков. Звукооператор М. Резниченко.
В ролях: О. Табаков, Т. Пельтцер, В. Талызина, О. Анофриев, Ю. Медведев, В. Федоров, С. Фарада, В. Толдыков, М. Зудина, А. Войтюк, М. Яковлева, Г. Фролов, В. Кортуков и другие.

Киевская киностудия имени А. Довженко

«Каждый охотник желает знать...», 8 ч.
Автор сценария и режиссер М. Ильенко. Оператор Б. Вержбицкий. Художник А. Шеремет. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор Ю. Рыков.
В ролях: Егор Голобородько, Р. Маркова, Саша Бовтун, Е. Пашин, А. Игнатуша, Ю. Рудченко, И. Капинос, Дима Ландар, В. Волков, Л. Логийко и другие.

«Арменфильм» имени Амо Бек-Назарова

«Куда идешь, солдат!», 9 ч.
Автор сценария М. Мнацаканян. Режиссер Ю. Ерзинкян. Оператор Р. Ватинян. Художники В. Подпомогов, К. Давыдов. Композитор Ю. Арутюнян. Звукооператор Ю. Саядян.
В ролях: А. Гаспарян, Р. Мкртчян, Г. Манукян, А. Адамян, Катя Григорьева, А. Геворкян, А. Аржиловский, Т. Бовкалова и другие.

«Грузия-фильм»

«Кто четвертый!», 9 ч.
Автор сценария Г. Бадридзе. Режиссер О. Коберидзе. Оператор Д. Кристесашвили. Художники Г. Лапарадзе, Л. Гветадзе. Композитор В. Кахидзе. Звукооператоры В. Гогичайшвили, Т. Мчедлидзе.
В ролях: Л. Элиава, К. Толорая, Д. Джаиани, Д. Джапаридзе, Г. Схиртладзе, Л. Учанейшвили, П. Ремезов, О. Коберидзе, Е. Асламазишвили, Г. Ревазишвили, И. Сакварелидзе и другие.

«Светлячки», 7 ч.
Автор сценария Р. Инанишвили. Режиссер Д. Джанелидзе. Оператор Л. Мачаидзе. Художники Ш. Гоголашвили, М. Деканоидзе. Композитор Я. Бобохидзе. Звукооператор И. Манджгаладзе.
В ролях: М. Ликокели, Б. Одошашвили, Л. Пилпани, З. Колелишвили, Т. Схиртладзе, И. Гудадзе и другие.

«Казахфильм» имени Шакена Айманова

«Снайперы», 10 ч.
Автор сценария Б. Шамшиев, при участии С. Аскарова. Режиссер Б. Шамшиев. Операторы М. Алиев, М. Дуганов. Художник А. Чертович. Композитор В. Лебедев. Звукооператор Ж. Мухамедханов.
В ролях: А. Темирова, М. Яковлева, В. Глаголева, Е. Мельникова, К. Джакибаев, Э. Борончиев, Ю. Киселюс, Г. Мартиросян, Д. Мирзоев, М. Крылов, Т. Конюхова, Е. Горяева, С. Евстратова, Н. Скоробогатов и другие.

«Киргизфильм»

«Лунная ведьма», 7 ч.
Автор сценария А. Джакыпбеков. Режиссер Б. Карагулов. Оператор М. Мусаев. Художник А. Макаров. Композитор В. Кисин. Звукооператор А. Гасанзаде.
В ролях: С. Чаптыкова, И. Дюйшеналиев, К. Медетбеков, К. Карасартова, С. Карабаев и другие.

28505

Зарубежные фильмы

«Ян Бибиян» (по мотивам одноименной сказки Елина Пелина), 7 ч.
Производство «Бояна» (Болгария).
Авторы сценария Атанас Ценев, Васил Апостолов. Режиссер Васил Апостолов. Оператор Красимир Костов. Художник Борис Нешев. Композитор Вили Казасян.
В ролях: Микаел Дончев, Георгий Калоянчев, Цветана Манева, Николай Тодев, Пламен Дончев, Петр Пашов.

«Супружеская неверность» («Прыжок в сторону»), 7 ч.
Производство ДЕФА (ГДР).
Автор сценария Регина Вайкер. Режиссер Эвелин Шмидт. Оператор Юрген Крузе. Художник Георг Врач. Композитор Петер Рабенальт.
В ролях: Рената Гайслер, Уве Цербе, Рената Райнике, Аннет Фосс, Тобиас Цандер и другие.

«Улочка», 9 ч.
Производство Шанхайской киностудии (КНР).
Автор сценария Сюй Иньхуа. Режиссер Ян Яньцзинь. Операторы Ин Фукан, Чжен Хун. Художник Лю Фань. Композитор Сюй Цзиньсинь.
В ролях: Го Кайминь, Чжан Юй, Ян Яньцзинь и другие.

«Соленая роза» (по мотивам повести Рышарда Фрелека), 9 ч.
Производство «Кадр» (Польша) — «Баррандов» (ЧССР).
Автор сценария Павел Гайны. Режиссер Януш Маевский. Оператор Йозеф Павек. Художники Анджей Галиньский, Милош Червинка. Композитор Ежи Матушкевич.
В ролях: Даниэла Вацкова, Ян Пехочиньский, Богуш Билевский, Юзеф Фрыжлевич, Эдвард Рончковский, Анна Чепелевска, Фердинанд Крута.

«Операция «Зузук», 7 ч.
Производство «Бухарест» (Румыния).
Авторы сценария Аурора Иксари, Михай Оприш. Режиссер Георге Наги. Оператор Габриел Кобаснян. Художник Гуцэ Штирбу. Композитор Антон Шутеу.
В ролях: Андрей Дубан, Лучиана Барна, Николае Расти, Овидиу Молдован, Кристина Деляну, Хамди Черкез, Эусебиу Штефэнеску, Адела Мэркулеску.

«Взрыв будет в пять», 7 ч.
Производство «Готвальдов» (ЧССР).
Автор сценария Алена Востра. Режиссер Йозеф Пинкава. Оператор Карел Копецки. Художник Владимир Лабски. Композитор Зденек Йон.
В ролях: Роберт Нешпор, Здена Гадрбольцова, Олдржих Славик, Любор Токош, Магулена Бочанова, Иржи Галек, Даниель Дите.

«Чудо невиданное», 8 ч.
Производство «Зета-фильм» — «Центр-фильм» (Югославия).
Автор сценария Синиша Павич. Режиссер Живко Николич. Оператор Станислав Шомоланьи. Художник Миленко Еремич. Композитор Борислав Таминджич.
В ролях: Савина Гершак, Бата Живоинович, Драган Николич, Ташко Начич, Весна Печанац, Мирослав Ходжич, Боро Беговић, Боро Степанович, Миряна Коджич.

«Жертва обмана», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 8 ч.
Производство «Навкетан продакшнс» (Индия).
Автор сценария Радж Бхарати. Режиссер Кетан Ананд. Оператор Шаши Кабри. Композитор Баппи Лахири.
В ролях: Виджай Ананд, Шабана Азми, Рехана Султан, Симпл Кападия и другие.

«Любовь и аэробика» («Божественные тела»), 9 ч.
Производство «Энтертейнмент корпорейшн» (США).
Авторы сценария Лоуренс Дейн, Рон Бейс. Режиссер Лоуренс Дейн. Оператор Томас Берстин. Художник Линдси Годдард. Музыкальное оформление Пола Хоффферта.
В ролях: Синтия Дейл, Ричард Рибьер, Уолтер Джордж Олтон, Лора Генри, Стюарт Стоун и другие.

«Тень земли», 8 ч.
Производство «Сатрек-Танит» (Тунис) — «Тони-Мольер» (Франция).
Автор сценария и режиссер Тайеб Лухичи. Оператор Рамон Суарес. Художник Насер Хемир. Композитор Эгисто Маки.
В ролях: Деспина Томазани, Абдельлатиф Хамруни, Елена Казарс, Муна Нуреддин, Абделькадер Мокдад, Рашид Хамис, Мохамед Бен Осман, Тахар Мгуедмини и другие.

ПОЗДРАВЛЯЕМ

С 90-летием

САРЫМСАКОВУ Лютфи-ханум, киноактрису,
народную артистку СССР

С 80-летием

ЗЕЛЬДОВИЧА Григория Борисовича, киноведа,
заслуженного работника культуры УССР

МЕЛЬНИКОВА Александра Афанасьевича, киноактера

РЕНКОВА Николая Степановича, кинооператора

С 70-летием

ЕГИАЗАРОВА Гавриила Георгиевича, кинорежиссера,
народного артиста РСФСР,
лауреата Государственной премии
РСФСР имени братьев Васильевых

С 60-летием

ПУЗЫРЕВА Юрия Николаевича, киноактера,
заслуженного артиста РСФСР

РИЕКСТЫНЯ Элмара Яновича, кинокритика

ТАТОСОВА Владимира Михайловича, киноактера,
заслуженного артиста РСФСР

С 50-летием

ДЕМУРОВА Михаила Михайловича, кинооператора

ОВЧИННИКОВА Вячеслава Александровича, композитора,
лауреата премий Ленинского комсомола

СУЛЕЙМЕНОВА Олжаса Омаровича, кинодраматурга,
лауреата Государственной премии Казахской ССР имени Абая,
лауреата премии Ленинского комсомола,
лауреата премии Ленинского комсомола Казахской ССР

Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров и желает им доброго здоровья и новых творческих успехов

28505

9 МАЙ 1986

ВСЕСОЮЗНАЯ
орд. „ЗНАК ПОЧЕТА"
КНИЖНАЯ ПАЛАТА
1986 г.
КОНТРОЛЬНЫЙ ЭКЗЕМПЛЯР

ИСКУССТВО КИНО

Цена 1 руб. 30 коп.
Индекс 70402